

# Associazione Società dei Concerti di Brescia Dal 1868



141<sup>a</sup> Stagione Concertistica  
Ottobre 2009 – Aprile 2010

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 Gabriella Bertoli  
Rosa Bertolotti  
Maria Ughetta Bini  
Francesco Bresciani  
Maria Laura Candia  
Paola Cantoni Marca Togni  
Flaviano Capretti

Claudia Carosone Balis Crema  
Giovanni Comboni  
Emilia Desenzani  
Maria Luisa Dominese Sforzini  
Alberto Franchi  
Attilio Franchi  
Elena Franchi  
Monica Franchi  
Margherita Frera  
Petra Magdowsky Franchi  
Gustavo Marfurt

Giovanni Nulli  
Maurizio Paroli  
Paolo Rossi  
Marina Scotuzzi  
Michele Spandrio  
Marcella Tassinari Franchi  
Giulio Bruno Togni  
Claudio Vergani  
Jason Wright Stuart  
Pietro Wührer

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

## PROGRAMMA GENERALE

**Chiesa di San Cristo, Giovedì 22 ottobre 2009, ore 21 - Serata inaugurale**

**Domenica 25 ottobre 2009, ore 21**

**NUOVO QUARTETTO ITALIANO**

**Alessandro Simoncini, Luigi Mazza, violini**

**Demetrio Comuzzi, viola**

**Luca Simoncini, violoncello**

**DANILO ROSSI, viola**

*Gli ultimi Quintetti per archi di W. A. Mozart*

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 26 novembre 2009, ore 21**

**Liza Fertschmann, violino**

**Inon Barnatan, pianoforte**

Musiche di G. Enescu, B. Bartók, A. Webern, F. Schubert

-----

**Chiesa di San Nazaro, Sabato 12 dicembre 2009, ore 21**

**CORO DEL PATRIARCATO ORTODOSSO DI MOSCA**

**Anatoly Grindenko, direttore**

Musiche anonime dei secoli XVI-XVII, di D. Bortniansky, S. Rachmaninov, A.T. Gretchaninov e della tradizione popolare russa

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 17 dicembre 2009, ore 21**

**XYRION TRIO**

**Ida Bieler, violino**

**Maria Kliegel, violoncello**

**Nina Tichman, pianoforte**

Musiche di R. Schumann, D. Šostakovič, L. v. Beethoven

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 14 gennaio 2010, ore 21**

**Michele Barchi, clavicembalo**

*'Il cembalo nella Serenissima del '700'*

Musiche di B. Marcello, A. Marcello, G. B. Platti, B. Galuppi, G.B. Grazioli, F. G. Turrini

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 28 gennaio 2010, ore 21**

**TRIO MODIGLIANI**

**Mauro Loguercio, violino**

**Francesco Pepicelli, violoncello**

**Angelo Pepicelli, pianoforte**

Musiche di F. J. Haydn, L. v. Beethoven, J. Brahms

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 18 febbraio 2010, ore 21**

**Venerdì 19 febbraio ore 10 – replica per le scuole**

**Alessandro Carbonare, clarinetto**

**TETRATKIS**

**Matteo Flori, Gianni Mastrucci, Leonardo Ramadori, Gianluca Saveri**

Musiche di I. Stravinsky, S. Reich, M. Curcio, J. Cage, E. Pieranunzi, G. Sollima, F. Zappa

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 25 febbraio 2010, ore 21**

**QUARTETTO PER ARCHI BENNEWITZ - Premio Borciani 2008**

**Jiri Nemecek, Stepan Jezek, violini**

**Jiri Pinkas, viola**

**Stepan Dolezal, violoncello**

Musiche di W. A. Mozart, A. Webern e J. Brahms

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 11 marzo 2010, ore 21**

**Marcello Nardis, tenore**

**Andrea Bacchetti, pianoforte**

Musiche di R. Schumann, nel bicentenario della nascita (1810-2010)

-----

**Auditorium San Barnaba, Venerdì 26 marzo 2010, ore 21**

**Wen-Sinn Yang**, violoncello

**Edoardo Strabbioli**, pianoforte

“Soirée romantique”

Musiche di F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin

-----

**Santa Giulia Museo della Città**

**Chiesa di San Salvatore, Domenica 18 aprile ore 21**

**THE HILLIARD ENSEMBLE**

**David James**, controtenore

**Rogers Covey-Crump**, tenore

**Steven Harrold**, tenore

**Gordon Jones**, baritono

**ARKHANGELOS**

Musiche di J. MacMillan, J. Wild, I. Moody, A. Pärt, A. Raskatov  
e canti dell'antica liturgia bizantina, latina e della tradizione armena

## PROGRAMMA GENERALE

**Chiesa di San Cristo, Giovedì 22 ottobre 2009, ore 21 - Serata inaugurale**

**Domenica 25 ottobre 2009, ore 21**

**NUOVO QUARTETTO ITALIANO**

**Alessandro Simoncini, Luigi Mazza, violini**

**Demetrio Comuzzi, viola**

**Luca Simoncini, violoncello**

**DANILO ROSSI, viola**

*Gli ultimi Quintetti per archi di W. A. Mozart*

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 26 novembre 2009, ore 21**

**Liza Fertschmann, violino**

**Inon Barnatan, pianoforte**

Musiche di G. Enescu, B. Bartók, A. Webern, F. Schubert

-----

**Chiesa di San Nazaro, Sabato 12 dicembre 2009, ore 21**

**CORO DEL PATRIARCATO ORTODOSSO DI MOSCA**

**Anatoly Grindenko, direttore**

Musiche anonime dei secoli XVI-XVII, di D. Bortniansky, S. Rachmaninov, A.T. Gretchaninov e della tradizione popolare russa

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 17 dicembre 2009, ore 21**

**XYRION TRIO**

**Ida Bieler, violino**

**Maria Kliegel, violoncello**

**Nina Tichman, pianoforte**

Musiche di R. Schumann, D. Šostakovič, L. v. Beethoven

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 14 gennaio 2010, ore 21**

**Michele Barchi, clavicembalo**

*'Il cembalo nella Serenissima del '700'*

Musiche di B. Marcello, A. Marcello, G. B. Platti, B. Galuppi, G.B. Grazioli, F. G. Turrini

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 28 gennaio 2010, ore 21**

**TRIO MODIGLIANI**

**Mauro Loguercio, violino**

**Francesco Pepicelli, violoncello**

**Angelo Pepicelli, pianoforte**

Musiche di F. J. Haydn, L. v. Beethoven, J. Brahms

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 18 febbraio 2010, ore 21**

**Venerdì 19 febbraio ore 10 – replica per le scuole**

**Alessandro Carbonare, clarinetto**

**TETRATKIS**

**Matteo Flori, Gianni Mastrucci, Leonardo Ramadori, Gianluca Saveri**

Musiche di I. Stravinsky, S. Reich, M. Curcio, J. Cage, E. Pieranunzi, G. Sollima, F. Zappa

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 25 febbraio 2010, ore 21**

**QUARTETTO PER ARCHI BENNEWITZ - Premio Borciani 2008**

**Jiri Nemecek, Stepan Jezek, violini**

**Jiri Pinkas, viola**

**Stepan Dolezal, violoncello**

Musiche di W. A. Mozart, A. Webern e J. Brahms

-----

**Auditorium San Barnaba, Giovedì 11 marzo 2010, ore 21**

**Marcello Nardis, tenore**

**Andrea Bacchetti, pianoforte**

Musiche di R. Schumann, nel bicentenario della nascita (1810-2010)

-----

**Auditorium San Barnaba, Venerdì 26 marzo 2010, ore 21**

**Wen-Sinn Yang**, violoncello

**Edoardo Strabbioli**, pianoforte

“Soirée romantique”

Musiche di F. Mendelssohn-Bartholdy, F. Chopin

-----

**Santa Giulia Museo della Città**

**Chiesa di San Salvatore, Domenica 18 aprile ore 21**

**THE HILLIARD ENSEMBLE**

**David James**, controtenore

**Rogers Covey-Crump**, tenore

**Steven Harrold**, tenore

**Gordon Jones**, baritono

**ARKHANGELOS**

Musiche di J. MacMillan, J. Wild, I. Moody, A. Pärt, A. Raskatov  
e canti dell'antica liturgia bizantina, latina e della tradizione armena

Chiesa di San Cristo, Giovedì 22 ottobre 2009, ore 21 - Serata inaugurale

**NUOVO QUARTETTO ITALIANO**

Alessandro Simoncini, Luigi Mazza, violini

Demetrio Comuzzi, viola

Luca Simoncini, violoncello

DANILO ROSSI, viola

**Programma**

Wolfgang Amadeus Mozart      Quartetto per archi in Si b maggiore K 159 (1773)  
(1756-1791)

*Andante*

*Allegro*

*Rondo. Allegro grazioso*

Quintetto per archi in Sol min. K 516 (1787)

*Allegro*

*Menuetto. Allegretto*

*Adagio ma non troppo*

*Adagio - Allegro*

\* \* \*

Quintetto per archi in Do magg. K. 515 (1787)

*Allegro*

*Menuetto. Allegretto*

*Andante*

*(Allegro)*

\* \* \*

Eredi della grande tradizione quartettistica italiana, i musicisti del **Nuovo Quartetto Italiano** costituiscono l'ideale continuazione artistica e strumentale del celeberrimo Quartetto Italiano. Sin dal debutto a Cremona quindici anni fa con gli stessi componenti attuali il quartetto - fino al 1996 noto come Giovane Quartetto Italiano - ha raccolto i consensi unanimi della critica di tutto il mondo, riconosciuto come uno dei migliori complessi cameristici del panorama internazionale.

Già in occasione della prima tournée negli Stati Uniti nel 1985 il Nuovo Quartetto Italiano venne scelto come rappresentante dell'Italia al festival americano "Italy on Stage", esibendosi al Lincoln Center di New York. Il quartetto raggiunse le più importanti istituzioni musicali europee ed ottenne nel 1988 l'autorevole invito di Sviatoslav Richter alla Sala del Conservatorio di Mosca. Da questa prestigiosa opportunità è nata la collaborazione artistica con il Quartetto Borodin, col quale il Nuovo Quartetto Italiano ha suonato in formazione di otetto nelle più importanti sale concertistiche europee.

Eventi di particolare rilievo sono stati i concerti al Palazzo delle Nazioni Unite a New York, a Madrid al Palazzo Reale per un concerto privato in onore della Regina di Spagna e al Teatro Real in occasione del premio giornalistico "S. De Madriaga" 1998, presieduto dall'Infanta Cristina di Spagna. Nel 1999 il quartetto si è esibito nell'ambito delle celebrazioni per l'XI Centenario del Duomo di Modena, alla Sala Nervi del Vaticano e ha ricevuto l'invito del Consolato Generale d'Italia a tenere un esclusivo concerto ad Hong Kong per la "Asian Pacific Leather Fair". Il 2000, anno in cui il Nuovo Quartetto Italiano ha festeggiato i suoi 15 anni di attività, ha visto il gruppo protagonista di un importante tour che ha toccato le principali città tedesche, portandolo a esibirsi in sedi prestigiose tra cui la "Musikhalle" di Amburgo e il "Konzerthaus" di Berlino, città nella quale ha debuttato in occasione della Festa della Repubblica Italiana il 2 giugno. A Strasburgo, presso l'Auditorium della televisione "France 3 Alsace", è stato quindi protagonista dell'inaugurazione del festival "NovecentoMusicale", dedicato alla musica italiana del XX secolo, mentre il 5 gennaio 2001 ha concluso con José Carreras le manifestazioni di "Bologna 2000 Capitale europea della Cultura". Con il celebre tenore vi è una intensa collaborazione che si protrae a tutto il 2009 con appuntamenti in tutto il mondo dall'Europa alla Russia al Giappone e che ha già portato gli artisti a esibirsi insieme in un recital per la Fondazione Internazionale "J. Carreras" per la Lotta contro la Leucemia sul palcoscenico del Teatro Real di Madrid nel maggio 2001, in un evento con Presidente Onoraria la Regina di Spagna. Il Nuovo Quartetto Italiano è invitato dal 1990 nelle maggiori stagioni musicali di Europa, Brasile, Stati Uniti, Giappone, Estremo Oriente.

Le incisioni discografiche del Nuovo Quartetto Italiano hanno raccolto i più lusinghieri riconoscimenti dalla critica specializzata, tra cui: Choc de la Musique, Diapason, Stella d'Oro, Gran Prix du Disque, grazie alle interpretazioni dei quartetti di Haydn, Mendelssohn, Verdi, Puccini, Martucci per l'etichetta Claves. Ultima, l'uscita delle registrazioni dei quartetti di Rota, Respighi e Malipiero, segno della volontà dei quattro musicisti di dare nuova vita alla musica cameristica italiana del novecento.

Il Nuovo Quartetto Italiano è ormai considerato uno dei gruppi più eclettici del panorama musicale italiano: il suo repertorio spazia infatti dalla musica classica alla musica jazz e alla musica "di confine". Eventi, concerti e produzioni discografiche lo hanno portato a suonare con musicisti quali i pianisti C. Guaitoli, B. Petrushansky e Chick Corea; i cantanti lirici La Scola e José Carreras; i violinisti D. Nordio e M. Rizzi; il violista D. Rossi; il violoncellista E. Dindo; i clarinettisti E. Daniels, De Peyer e P. Meyer; il trombettista M. Maur; e dagli anni '90 al fianco del poeta-musicista Franco Battiato, in tutte le sue produzioni discografiche e tournées italiane ed estere.

Numerose le presenze radiofoniche e televisive, con registrazioni e interviste effettuate dal vivo in Spagna, Germania, Francia, Inghilterra e Svizzera, che hanno espressamente collocato il Nuovo Quartetto Italiano tra i più raffinati modelli musicali del mondo.

Diplomatosi col massimo dei voti e la lode nel 1985, perfezionatosi con Dino Asciolla, Piero Farulli e Yuri Baschmet, **Danilo Rossi** a soli vent'anni è stato scelto da Riccardo Muti a ricoprire il ruolo che ancora oggi ricopre, di Prima Viola Solista dell'Orchestra del Teatro alla Scala e della Filarmonica della Scala, divenendo la più giovane prima viola nella storia del prestigioso Teatro milanese.

Premiato in una decina di concorsi nazionali e internazionali, fra cui Vittorio Veneto, Stresa e Mosca, e per due anni Diploma d'Onore dell'Accademia Chigiana, Danilo Rossi viene regolarmente invitato nei maggiori Festival internazionali: Asolo, Stresa, Ravenna, Ferrara, Cork, Nijny Novgorod, Elba, Joliette, St. Moritz, Vicenza, Mosca, Settembre Musica di Torino con Azzolini, Brandis, Baschmet, Brunello, Canino, Carmignola, Chung, Dindo, Gallois, Gerart, Ghiglia, Lucchesini, Muti, Tortelier, il Quartetto Arditti, il Nuovo Quartetto Italiano, il Trio Italiano, il Quartetto Vanbrugh.

È stato inoltre per diversi anni membro del Trio d'Archi della Scala e del Quartetto della Scala con cui si è esibito nelle più prestigiose sale internazionali: Lugano, Monaco, Francoforte, Madrid, Berna, Chicago, New York, Philadelphia, Montreal.

Nel suo repertorio solistico spiccano i Concerti di Bartók e di Walton con la Filarmonica della Scala e Riccardo Muti, con i Solisti di Mosca i Brandeburghesi di Bach diretti da Yuri Baschmet e *Monologue* di Schnittke, *Der Schwanendreher* di Hindemith con il Teatro Massimo di Palermo sotto la direzione di Gianandrea Gavazzeni e l'Orchestra del Teatro la Fenice, il Concerto di Walton e *Aroldo in Italia* di Berlioz con Jonathan Webb, *Don Quichote* di Strauss con la Filarmonica di Budapest e la Filarmonica di Mosca, e con l'Orchestra Verdi di Milano diretta da Riccardo Chailly con cui è stato solista anche con l'Orchestra del Teatro Comunale di Bologna, i Concerti di Bartók e Kancely con Gyorgy Gyorivanyi Rath e le innumerevoli esecuzioni della Sinfonia Concertante di Mozart K 364 con l'Orchestra Regionale Toscana, l'Orchestra da Camera di Mantova, il Massimo di Palermo e Gianandrea Gavazzeni, l'Orchestra della Fondazione Toscanini, la Filarmonica di Mosca, al Teatro alla Scala con l'Orchestra dell'Accademia della Scala, I Solisti di Pavia, l'Orchestra della Radiotelevisione Slovena con Anton Nanut, i Cameristi della Scala, l'Orchestra Milano Classica diretta da Umberto Benedetti Michelangeli insieme a Franco Gulli, Dora Schwarzberg, Giuliano Carmignola, Boris Belkin, Francesco Manara, Massimo Quarta e Marco Rizzi.

In tournée è stato interprete dei Concerti per Viola d'amore di Vivaldi con i Virtuosi di Santa Cecilia e sempre con la Viola d'Amore è stato solista con J. E. Gardiner, *Trauermusik* di Hindemith con i Virtuosi Italiani, il Concerto per viola e pianoforte di Kakhidze con l'Orchestra d'Archi Italiana diretta da Mario Brunello a fianco di Andrea Lucchesini e ha eseguito il Concerto per viola di Kurtag con l'Orchestra della RAI di Torino per Settembre Musica diretta da Zoltan Peskó alla presenza dell'autore.

Da 20 anni è presente nelle più importanti Società Concertistiche in Duo con il pianista Stefano Bezziccheri con il quale ha interpretato tutto il repertorio per viola e pianoforte.

Artista di vasta e varia esperienza musicale, ha collaborato con i jazzisti Sante Palumbo, Stefano Bagnoli, Renato Sellani, Bruno De Filippi, Terence Blanchard, Aaron Fletcher, Steve Winston, Jim Hall, Greg Osby, Wayne Marshall, Steve La Spina e Terry Clarke in vari concerti e jam-session: da questa esperienza è nato di recente un cd edito da MAP, dal titolo *Bach in Jazz* col "Sante Palumbo Trio" e Bruno De Filippi.

Nell'ambito teatrale ha collaborato con attori del calibro di Alessandro Baricco, Stefano Benni, Ascanio Celestini, Licia Maglietta, Marco Paolini e Daniela Piccari".

Ha fondato il "Music Train Quintet" insieme ai fratelli Nanni, Luciano Zadro e Massimo Moriconi, è già in distribuzione il loro primo cd che si intitola *Did you travel at night* e di imminente uscita il secondo cd "L'Uccello di Fuoco".

Per lui hanno scritto Alessandro Ferrari, Daniele Callegari, Enrico Pesce, Sante Palumbo e Jim Hall.

Carlo Boccadoro gli ha dedicato *Aschrei*, per Viola e Percussioni Campionate e il Concerto per viola *I racconti della Neve* proposto durante una tournée italiana con l'Orchestra d'Archi Italiana e l'Ensemble di percussioni Nacquara diretti da Mario Brunello.

Stefano Nanni ha composto per lui un concerto per viola e pianoforte ed archi intitolato *Paesaggi dell'anima*. Roberto Molinelli ha composto per lui il Concerto per viola, pianoforte, batteria e orchestra d'archi *Once upon a Memory*.

Numerose le incisioni discografiche solistiche e da camera per Sony, Fonit-Cetra, Arcadia; di rilievo l'integrale dei Trii di Beethoven, Mozart, Eisler, Webern con il Trio d'Archi della Scala, la Sinfonia Concertante di Mozart con la Filarmonica della Scala insieme a Francesco Manara diretta da Riccardo Muti, i Quintetti di Brahms e Mozart e il Trio di Schumann con il clarinetista Fabrizio Meloni, i Concerti Brandeburghesi di Bach, l'Ottetto di Mendelssohn, il Quintetto di Schubert e *Notte trasfigurata* di Schönberg con i Solisti del Festival di Vicenza, la Serenata di Beethoven con Bruno Cavallo, *Trauermusik* di Hindemith con i Virtuosi Italiani, I Quintetti per Archi di Beethoven con il Quartetto di Venezia, I Quintetti di Mendelssohn con il Fine Arts Quartet.

Per la sua attività didattica tiene corsi di perfezionamento a Pavia, Portogruaro, alla Scuola di Musica di Fiesole, all'Accademia di perfezionamento della Scala, "Annuale di perfezionamento" presso l'Accademia di Pinerolo e corsi estivi a Bertinoro (Forlì) e Città di Castello (Perugia).

Suona la magnifica viola Maggini del 1600 appartenuta al grande violista Dino Asciolla, per volere di Valeria Mariconda Asciolla.

\* \* \*

Il 24 ottobre 1772 Mozart partiva con il padre da Salisburgo per il suo terzo viaggio in Italia, che sarebbe durato oltre quattro mesi. Motivo della missione era la messa in scena di un'opera al "Regio Ducal Teatro di Milano" per l'apertura della stagione del Carnevale del 1773. In base al contratto, il compositore si impegnava a "trasmettere tutti li recitativi posti in musica entro il mese di ottobre dell'anno 1772, e ritrovarsi in Milano al principio del susseguente mese di novembre per comporre le arie ed assistere a tutte le prove necessarie per l'Opera suddetta". Dopo una sosta a Brescia, ospite del conte Faustino Lechi la notte del 3 novembre, i due Mozart arrivarono a Milano a mezzogiorno del giorno 4. Qui Wolfgang iniziò a lavorare all'opera, un *Lucio Silla* che richiese un lavoro piuttosto faticoso, perché il librettista Giovanni de Gamerra non aveva ancora messo a punto definitivamente il libretto, e continuava a modificarlo in corso d'opera. Inoltre le arie andavano approntate sulla base delle possibilità e delle esigenze dei cantanti, che però arrivavano alla spicciolata – l'ultimo giunse solo il 17 dicembre. Il 26 dicembre l'opera andò in scena per la prima volta, con un successo forse non strepitoso, anche perché il pubblico era piuttosto innervosito dal fatto che lo spettacolo era iniziato con circa tre ore di ritardo (si era dovuto attendere l'arrivo dell'arciduca Ferdinando, che si era dilungato a scrivere gli auguri di Capodanno agli Imperatori suoi genitori); le cose andarono forse un po' meglio con le repliche successive – se ne contarono in tutto 26, fin verso la fine di gennaio -, ma non si può realmente parlare di un esito davvero felice: il nome di Mozart non fu nemmeno citato dal Parini sulla *Gazzetta di Milano*, e di fatto il *Lucio Silla* non suscitò alcuna reazione di

una certa risonanza. Dopo di allora il *Lucio Silla*, come il precedente *Mitridate*, non fu mai replicato né a Milano né altrove (a Milano è tornata nel 1984), mentre il libretto di De Gamerra venne ripreso da altri musicisti, tra i quali Johann Christian Bach (Mannheim, 4 novembre 1773), Pasquale Anfossi (Venezia 1774) e Michele Mortellari (Torino 1778).

Poiché l'intento vero e non dichiarato del viaggio, da parte di Leopold, era sì di realizzare l'opera come da contratto, ma anche e soprattutto trovare una sistemazione per il figlio ormai diciassettenne, di giorno in giorno diventava sempre più chiaro che l'esito della missione era, al di là delle apparenze, tutto sommato fallimentare.

Nella speranza che il soggiorno milanese gli procurasse anche qualche accademia musicale presso le migliori famiglie dell'aristocrazia locale o addirittura alla corte stessa dell'Arciduca, Mozart aveva iniziato a comporre, prima ancora di giungere nel capoluogo lombardo, una serie di Quartetti per archi. L'accoglienza dei nobili milanesi fu però alquanto fredda, e anche su questo fronte il viaggio si era rivelato piuttosto deludente. Constatato l'insuccesso, Leopold tentò di farsi invitare a Firenze dal granduca Leopoldo, fratello dell'arciduca Ferdinando e futuro imperatore, ma la risposta sperata si faceva attendere.

Terminate le repliche del *Lucio Silla*, e non essendovi più ragioni di essere ulteriormente ospitati a Milano, i Mozart dovevano ormai partire. Cercando di guadagnare tempo, in attesa di notizie da Firenze, Leopold pensò che la cosa migliore fosse di fingersi malato e cominciò ad accusare reumatismi acuti, capogiri, cefalee e quant'altro. Wolfgang, nel frattempo, tornò a dedicarsi alla musica per quartetto, e compose il K 159 qui presentato, senza dubbio uno dei migliori dei cosiddetti "quartetti milanesi". Suddiviso in tre movimenti, secondo il consueto stile italiano del tempo, si fa apprezzare non tanto per il primo movimento, un amabile *Andante* che sembra rifarsi ai modelli di Sammartini e Boccherini, quanto per il successivo *Allegro*, un movimento di inusitata ampiezza, agitato da un impeto davvero *stürmisch*: impostato sulla tonalità di sol minore, è il primo incontro di Mozart con questa particolare tonalità in una composizione strumentale, e ciò evidentemente lo stimolò a un grandioso dispiegamento di mezzi espressivi, dalla melodia accompagnata alla scrittura imitativa, lasciando intuire gli sviluppi futuri che tale tonalità gli avrebbe poi suggerito. Anche il *Rondo* conclusivo anticipa i grandi finali della maturità: si noti ad esempio come attraverso l'incalzare di couplets sempre più drammatici, anche il piccante motivo del refrain si carichi sempre più di aggressività, fino all'aspro unisono delle battute conclusive.

Quanta potenza espressiva contenesse per Mozart la tonalità di sol minore è dimostrato dal Quintetto K 516, nel quale si colgono non più le tempestose ventate dello *Sturm und Drang*, ma un sentimento più sottile e più profondo, intimamente più doloroso.

Tredici anni erano passati dai tempi del Quartetto K 159, e nel frattempo erano cambiate molte cose: Mozart si era trasferito a Vienna, e dopo i primi anni di discreto successo, ottenuto soprattutto grazie alle straordinarie doti di pianista - esecutore e compositore -, la fortuna aveva cominciato a venire meno. Le entrate erano diminuite, tanto che egli fu costretto a interrompere la composizione del *Don Giovanni*, per procurarsi più immediati guadagni; il 24 aprile fu inoltre costretto a traslocare dal costoso appartamento della Schulerstrasse a uno più economico in periferia. Cinque giorni prima, il 19 aprile, aveva completato il Quintetto K 515 in Do maggiore, e il 16 maggio ne sfornò un secondo, il K 516 in sol minore.

Non è chiaro per chi pensasse di scrivere questa musica: si è ipotizzato che fossero il frutto di un tentativo di emulare e magari scalzare la fortuna di Luigi Boccherini, che nel 1786 era stato nominato compositore di corte del nuovo re di Prussia Federico Guglielmo II, noto dilettante di violoncello, per il quale aveva appunto scritto diversi quintetti. Al di là delle ipotesi, non vi è nessuna evidenza che ciò corrisponda al vero.

In ogni caso, o Mozart aveva in mente altro, o nel corso della composizione ne dimenticò l'intento occasionale, oppure non si rese conto del carattere troppo impegnativo di questi quintetti. Il K 516 è cupo e malinconico fin dalle prime battute, con quell'arpeggio ascendente che suona come una domanda, alla quale risponde una dolorosa figura cromatica discendente e una reiterata figura quasi singhiozzante, degna del Mozart più intimamente drammatico. Anche il Minuetto, collocato in seconda posizione, va ben oltre i limiti storici del genere, con i suoi aspri accordi sincopati e il suo trio che sembra dimenticare i ritmi e le movenze della danza settecentesca. Ma è soprattutto nell'Adagio che Mozart sembra toccare il vertice della sua sublime creatività, avvicinandosi quasi alle atmosfere degli ultimi quartetti beethoveniani. Einstein ha parlato di "preghiera di un uomo solo circondato da un abisso profondo", paragonandolo alla scena dell'orto degli ulivi, ma al di là delle definizioni si tratta in ogni caso di una delle pagine più alte dell'opera mozartiana, unitamente all'introduzione del finale, che suona come una seconda parte ancor più struggente dell'Adagio stesso. Dopo questi momenti tanto ispirati, l'irrompere del Rondò finale suona quasi come un gesto arrogante e banale, che ha lasciato perplesso più di un commentatore. Ma più che una convenzionale sterzata verso uno spensierato allegro in tonalità maggiore, anche questo movimento rivela un'eccitazione febbrile in qualche modo liberatoria, ma che non riesce a dissipare del tutto le nubi dei precedenti movimenti.

Il Quintetto in Do maggiore K 515 è di carattere totalmente diverso, e viene spontaneo dire che esso sta al Quintetto in sol minore così come la Sinfonia "Jupiter" sta alla Sinfonia in sol minore K 550. Ciò che colpisce è infatti la grandiosità dell'impianto, soprattutto del primo movimento, la cui abnorme dilatazione dei parametri formali ha indotto qualche commentatore a paragonarlo in questo senso nientemeno che alla Sonata op. 106 di Beethoven. L'esposizione di questo primo tempo è forse la più lunga mai scritta da Mozart, e una tra le più lunghe dell'intera storia della forma-sonata, e sembra anticipare certo Schubert anche per il frequente indugio su quegli episodi vagamente sognanti che sembrano far dimenticare la dimensione del tempo e della realtà delle cose.

È anche in considerazione delle proporzioni monumentali del primo tempo, che si ritiene più corretta la posizione del Minuetto al secondo posto, prima dell'*Andante*, anziché dopo. Sebbene l'edizione critica della *Mozart Ausgabe* lo collochi in terza posizione, così non era nell'edizione Artaria del 1789, e ciò probabilmente per rispondere alla precisa esigenza di avvicinare un movimento con funzione di anticlimax prima di una nuova immersione in un movimento altrettanto ricco dal punto di vista espressivo quanto il primo.

Anche il malinconico Minuetto è però costruito su proporzioni grandiose, e basti considerare l'eccezionale ricchezza motivica del trio. Riguardo all'*Andante*, Einstein scrisse che “sembra meravigliosamente personificare l'evasione dal demoniaco fatalismo del *Don Giovanni* (al quale Mozart lavorava in questo stesso periodo) in un mondo più puro e più umano”. Qui l'aspirazione a una sublime semplicità viene da Mozart affidata al primo violino e alla prima viola, che si abbandonano a un intreccio canoro di trascendente bellezza. Il Finale, infine, in forma di Rondò-sonata, con i suoi cinque temi e soprattutto con la lunghissima gittata del tema principale non è da meno in quanto a grandiosità di impianto. Lungi dall'essere una semplice conclusione felice, esso presenta ancora piccoli offuscamenti passeggeri, tratti di intimità pensosa o sognante, che tradiscono la natura profondamente “mozartiana” della composizione, davvero una delle migliori uscite dalla sua penna.

Dovendo piazzare in fretta i due quintetti, e poiché a quel tempo le raccolte di musica da camera comprendevano tradizionalmente tre, sei o dodici composizioni, Mozart - non avendo tempo o voglia di comporne un terzo - recuperò la Serenata per fiati in do minore K 384a (388) e la trascrisse per quintetto d'archi. Dopodichè lanciò una sottoscrizione per poter pubblicare e vendere i tre lavori, ma senza successo. Ancora alla fine del giugno 1788, un suo annuncio imbarazzato e forse umiliato confessava pubblicamente sulla *Wiener Zeitung* che “poiché il numero di sottoscrittori è ancora molto basso, mi trovo costretto a posticipare la pubblicazione dei miei tre Quintetti al 1° gennaio 1789”. La fatica non aveva procurato i risultati sperati: quelli che per noi oggi sono capolavori, allora non suscitavano alcun interesse nel pubblico viennese.

Chiesa di San Cristo, Domenica 25 ottobre 2009, ore 21

**NUOVO QUARTETTO ITALIANO**

Alessandro Simoncini, Luigi Mazza, violini

Demetrio Comuzzi, viola

Luca Simoncini, violoncello

DANILO ROSSI, viola

**Programma**

Wolfgang Amadeus Mozart      Quartetto per archi in Mi b maggiore K 159a (160) (1773)  
(1756-1791)

*Allegro*  
*Un poco Adagio*  
*Presto*

Quintetto per archi in Re magg. K 593 (1790)

*Larghetto - Allegro*  
*Adagio*  
*Menuetto. Allegretto*  
*Finale (Allegro)*

\* \* \*

Quintetto per archi in Mi b magg. K. 614 (1791)

*Allegro di molto*  
*Andante*  
*Menuetto. Allegretto*  
*Allegro*

\* \* \*

Il Quartetto per archi K 159a (160) di Mozart fa parte dei cosiddetti “quartetti milanesi”, dei quali si è già accennato nelle note del precedente concerto. Mozart li compose forse pensando di presentarli in qualche accademia privata nel corso del viaggio in Italia, nella speranza che potessero servire come buona presentazione per un’eventuale sistemazione futura. Come già abbiamo ricordato, la spedizione fu da questo punto di vista del tutto infruttuosa, e dopo un mese di attesa a Milano, durante il quale Leopold tergiversò fingendosi malato, il 4 marzo 1773 i due Mozart ripartirono per Salisburgo, arrivandovi il giorno 13, giusto in tempo per presenziare al I anniversario dell’elezione dell’Arcivescovo Colloredo (14 marzo). Qui Wolfgang ritornò a quello che Giovanni Carli Ballola ha poi definito “un solido grigiore professionale”, onorando l’incarico di *konzertmeister* con la composizione di musica d’occasione, sinfonie, divertimenti, e anche musica sacra, per uno stipendio di 150 fiorini annui.

Ultimo della serie, il Quartetto in Mi b maggiore K 159a (160) risale a questo periodo: iniziato probabilmente a Milano, venne completato a Salisburgo forse intorno al mese di maggio del 1773. Rispetto al precedente K 159, qui Mozart sembra perdere il suo romantico slancio febbrile, per tornare a uno stile più convenzionale, con una scrittura meno specificatamente “quartettistica” e più da generico divertimento. Qui ciò che più si apprezza è l’amabilità del fluire musicale, interrotta nel secondo movimento da una meditazione grave e raccolta, e ripresa nel finale in forma più giocosa.

Lo scarso interesse che il pubblico milanese riservò alla produzione cameristica di Mozart fu soltanto una pallida anticipazione di quanto avvenne poi a Vienna negli ultimi anni di vita del musicista salisburghese. L’abbandono fu graduale ma inesorabile, e nel 1790 portò il musicista a una situazione pressoché disperata: in quell’anno Mozart cadde in uno stato di prostrazione che si manifestò in una sorta di paralisi creativa, cosicché la sua produttività scese ai livelli minimi. Dopo *Così fan tutte*, il catalogo delle sue opere crebbe di una manciata soltanto di composizioni, e non tutte di particolare valore. Oltre a un paio di Quartetti, uno dei lavori più rilevanti fu senza dubbio il Quintetto K 593, composto nel dicembre 1790, nel momento forse più nero della sua carriera.

A differenza dei due Quintetti precedenti (il K 515 e il K 516), questo, come il seguente K 614, fu espressamente ordinato da un committente, almeno secondo quanto riferì l’annuncio editoriale pubblicato da Artaria sulla *Wiener Zeitung* del 18 maggio 1793. Si sarebbe trattato di un “Amatore Ongarese”, verosimilmente quel Johann Tost che dal 1783 al 1788 aveva fatto parte come violinista dell’orchestra del principe Esterházy e che a Parigi aveva curato la pubblicazione dei Quartetti op. 54 e 55 di Haydn. Dato che costui aveva recentemente contratto un ricco matrimonio, si suppone che Mozart sia stato ben pagato per questi due lavori.

Ma si tratta solo di congetture, e c’è chi suppone che Mozart pensasse ancora al re di Prussia, visto che il Quintetto K 593 si apre con un’attenzione particolare nei confronti del violoncello, strumento appunto suonato dal dilettante monarca tedesco. Comunque fosse, ancora una volta la scrittura musicale lascia intendere che il compositore non si preoccupò di

rispettare le esigenze di committenti dilettanti, ma seguì quelle vie proprie che solo un pubblico di raffinati intenditori poteva comprendere e apprezzare. Il Quintetto in Re maggiore mostra un'intensificazione della scrittura contrappuntistica, e anche dal punto di vista formale presenta segni di originalità. Il *Larghetto* introduttivo, ad esempio, ritorna anche alla fine dell'*Allegro* seguente, dando così un senso del tutto diverso al suo carattere di mera pagina introduttiva. Ma altre novità di scrittura non mancano, come le puntillistiche sospensioni nello sviluppo del primo movimento, o il gioco di certi improvvisi scarti d'umore che sembrano già anticipare i modi del futuro Beethoven. Anche l'*Adagio* è una pagina degna del Mozart migliore: profondo e intenso, esso presenta uno sviluppo estremamente ampio, uno dei più lunghi e complessi mai concepiti dal compositore per un tempo lento di sonata. Qui il richiamo è semmai a certo Schubert. Il Minuetto, energico e pieno di carattere, ripropone il contrappunto nelle sue forme canoniche, preparando così il terreno al finale, in cui il gioco contrappuntistico raggiunge il suo apice, tanto da far emergere, in più di un passaggio, echi del finale della *Sinfonia 'Jupiter'*. Ma qui il carattere, pur mantenendo quella connotazione un po' asprigna che è comune anche agli altri movimenti, è decisamente più giocoso, cosicché anche tanta ostentazione di erudizione suona in definitiva spiritosa, arguta e affascinante.

Con l'adamantino Quintetto K 593 Mozart si spinse ai limiti di un virtuosismo compositivo oltre il quale l'artificio rischiava di divenire arido tecnicismo. Con l'ultimo Quintetto K 614, completato il 12 aprile 1791, egli ritrovò l'equilibrio e il gusto per una comunicazione espressiva più cordiale e amabile. Ultima grande composizione cameristica mozartiana, questo Quintetto non rinuncia in verità alle raffinate soluzioni tecniche dei lavori precedenti, ma le nasconde dietro a una serena e disinvolta *nonchalance*, già presente nel cinguettante tema d'apertura, provocatoriamente frivolo e destinato a infondere un senso di eccitata ebbrezza non solo all'intero primo movimento, ma anche a ciò che segue. L'*Andante*, costruito sull'antico modello di rondò alla francese, e il cui tema dal ritmo un po' pungente ricorda molto l'equivalente movimento di *Eine kleine Nachtmusik* K 525, è infatti costantemente ravvivato da variazioni e ornamentazioni che mantengono l'atmosfera sempre sottilmente effervescente. Lo stesso clima di buon umore si mantiene anche nei due tempi conclusivi, di sapore decisamente haydniano: il Minuetto presenta un trio dal carattere genuinamente popolare, mentre il finale suona come una perfetta traduzione in linguaggio mozartiano dell'umorismo di Haydn, tanto accattivante da far dimenticare il sofisticato gioco contrappuntistico sempre presente nella composizione.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 26 novembre 2009, ore 21

**Liza Fertschmann**, violino  
**Inon Barnatan**, pianoforte

### Programma

George Enescu                      Sonata per violino e pianoforte n. 3 op. 25 'dans le caractère populaire roumain' (1926)  
(1881-1955)

*Moderato malinconio*  
*Andante sostenuto e misterioso*  
*Allegro con brio ma non troppo mosso*

Béla Bartók                        Danze popolari rumene  
(1881-1945)

\* \* \*

Anton Webern                     Vier Stücke für Geige und Klavier op. 7 (1910)  
(1883-1945)

*Sehr langsam*  
*Rasch*  
*Sehr langsam*  
*Bewegt*

Franz Schubert                    Fantasia in Do maggiore op. posth. 159 D 934 (1827)  
(1797-1828)

*Andante molto*  
*Allegretto*  
*Andantino (Thema - Var. I-IV)*  
*Allegro vivace - Allegretto - Presto*

\* \* \*

“*Suona come un angelo*” (Parool 2004) - *Dagli umori più sottili di Debussy alle birichinate provocatrici di Stravinsky, tutto è perfetto* (Luister 2005).

La violinista **Liza Ferschtman** a vent'anni è già nel novero delle artiste più rinomate d'oggi. Le sue interpretazioni mostrano sempre una ricchezza di passione unita ad un'intelligenza musicale di prim'ordine. Nel corso delle ultime stagioni ha suonato con le più prestigiose orchestre olandesi - Royal Concertgebouw, Orchestra Filarmonica di Rotterdam - con la Filarmonica di Praga, l'orchestra da camera F. Liszt, l'orchestra della Radio Slovena e la Sinfonica d'Israele, con i direttori F. Brüggen, Leonard Slatkin, Lev Markiz, Lawrence Renes, Thierry Fischer, Shlomo Mintz, Jaap van Zweden. Nel corso della stagione 2005/6, la sua interpretazione del ciclo delle sonate di Beethoven al Concertgebouw di Amsterdam con il pianista Inon Barnatan è stata accolta da straordinari giudizi della critica e diffuso dalla radio nazionale. Figlia di musicisti russi, ha ricevuto le prime lezioni di violino da Philipp Hirschorn e successivamente ha seguito gli insegnamenti di Yvry Gitlis, Igor Oistrach e Aaron Rosand che hanno riconosciuto subito il suo formidabile talento. Fino al 1988 ha studiato con Hermann Krebbers al Conservatorio di Amsterdam, al Curtis Institute di Filadelfia con Ida Kafavian e David Takeno a Londra. Dopo aver ottenuto il primo premio al H. Krebbers Competition e il secondo premio al Concorso Internazionale di Sion, le è stato assegnato il prestigioso Philipp Morris Finest Selection. Come camerista si è esibita in Austria, Belgio, Germania, Inghilterra, Russia, USA, e nei Festivals di Ravinia e al Prussia Cove in Cornovaglia. Ha debuttato nel 2006 a New York con il pianista Inon Barnatan e ha partecipato nell'estate 2006 al Festival dello Schleswig Holstein su invito del direttore Christoph von Dohnanyi, eseguendo il terzo concerto di Mozart con la sua direzione. È stata scelta per l'assegnazione del Premio Borletti Buitoni e a partire dal 2007 sarà direttore artistico del Festival di Musica da Camera di Delft. Nel corso della stagione 2006/7 ha suonato alla Wigmore Hall di Londra e al Konzerthaus di Berlino, in Messico e Brasile, e ha registrato il concerto per violino dell'ottocentesco compositore olandese J. Röntgen. Nel novembre 2006 il Ministro della Cultura olandese le ha conferito il Premio Olandese per la Musica.

“Artista carismatico, **Inon Barnatan** possiede una forza di carattere e un'originalità che sono il marchio di un musicista unico e vero” (Classica Magazine, Francia). “Un artista maturo, affascinante e versatile, capace di suonare con rara sensibilità” (Classical Portal, Israele). “Un maestro capace di suonare con le articolazioni più sottili e finemente stemperate” (NRC Handelsblad, Paesi Bassi)

Nato a Tel Aviv nel 1979, Inon Barnatan è oggi uno degli astri nascenti del pianismo internazionale. Ha studiato a Londra alla Royal Academy con Maria Curcio, allieva del leggendario Artur Schnabel e Leon Fleischer. È stato premiato con il Young Artist dell'anno, conferitogli dalla Classical Recording Foundation di New York, il premio del pubblico al Festival di Verbier, e nei concorsi Clara Haskil e Rubinstein. Recentemente ha suonato con la Israel Philharmonic Orchestra, l'orchestra della Suisse Romande, la London Soloists Chamber Orchestra, alla Carnegie Hall, al Concertgebouw, al Musikverein di Vienna. Ha fondato il celebre Fidelio Piano Quartet e spesso collabora con il Jerusalem String Quartet, con la violoncellista Natalie Clein, con il violista Paul Neubauer e le violiniste Liza Ferschtman e Miriam Fried. È ospite del Ravinia Festival di Chicago, del Gilmore Festival nel Michigan e di Bergen in Norvegia. Uno straordinario successo ha ottenuto il ciclo delle sonate di Beethoven per violino eseguito nella stagione 2005/6 ad Amsterdam assieme alla violinista Liza Ferschtman.

Conosciuto in Europa principalmente come violinista e negli Stati Uniti come direttore d'orchestra, George Enescu è stato fin da quando era in vita piuttosto misconosciuto come compositore, anche perché la sua produzione era difficilmente ascrivibile a una scuola o a una particolare corrente, ma fu il frutto di un percorso alquanto solitario. Autore decisamente eclettico, erede della tradizione francese e tedesca, Enescu fu in ogni caso considerato, soprattutto dopo la sua morte, come uno dei padri del nazionalismo musicale rumeno, sebbene il suo dissenso dal comunismo l'avesse in realtà costretto, negli ultimi anni della sua vita, a un esilio volontario (morì infatti a Parigi). Della sua produzione, vengono normalmente eseguite le opere giovanili, ancora impostate su un linguaggio tardo-romantico, ma queste non rendono giustizia alla sua originalità come compositore moderno. Riguardo alle opere della maturità, esse non sfuggono al confronto con la migliore produzione cameristica di Janáček, Bartók o Ravel, ma sono per lo più sconosciute al grande pubblico, e solo la Sonata per violino e pianoforte n. 3 del 1926 viene regolarmente eseguita nelle sale da concerto.

Si tratta di un lavoro originalissimo, il cui sottotitolo 'dans le caractère populaire roumain' non deve far pensare ad uno dei tanti lavori tardo-romantici di ispirazione folkloristica: la Sonata non è costruita sulla citazione di temi popolari rumeni che, a detta dello stesso Enescu, potevano essere solo rievocati, giustapposti o ripetuti, ma non realmente elaborati, dal momento che altrimenti ne sarebbe stata stravolta la loro stessa natura. Piuttosto, il compositore si sforzò di elaborare un linguaggio personalissimo, basato su alcune tecniche e alcuni aspetti del linguaggio musicale popolare rumeno: ad esempio, l'uso di modi cromatici che superavano la classica distinzione tra modo maggiore e modo minore, l'uso dei quarti di tono, o, ancora, l'uso della "eterofonia", cioè di una sovrapposizione di versioni differenti dello stesso materiale musicale, qualche volta con un leggero ritardo temporale, ma senza creare un vero effetto di contrappunto o di procedimento a canone.

Della musica popolare rumena, Enescu prese insomma i modi, i ritmi, la ricchezza delle ornamentazioni, ma non i temi e le melodie: si noti ad esempio l'uso, in particolare nel primo movimento, di andamenti e movenze molto liberi, indicati come un "parlando rubato", oppure l'uso del pianoforte – questa volta soprattutto nel secondo movimento – con sonorità che richiamano molto il *cymbalom*, strumento molto diffuso nell'area balcanica; o, ancora, si noti l'uso davvero notevole dei suoni armonici, del vibrato, dei portamenti nella parte del violino, il tutto per realizzare una composizione davvero raffinatissima e ricca di richiami suggestivi (secondo la testimonianza di un pianista che accompagnò Enescu nell'esecuzione della sonata, le strane note ripetute all'inizio del tempo lento, imitavano ad esempio il gracidiare dei rospi nelle sere d'estate), e nella quale non mancano evocazioni di sapore tzigano e orientale (il dominio turco durò secoli in Romania).

Anche Bela Bartók cercò di indirizzare ogni esperienza verso la creazione di un'arte profondamente radicata nella cultura e nelle tradizioni della propria terra di origine. Attento studioso della musica del folklore balcanico, e in questo senso uno dei pionieri della moderna etnomusicologia, egli attinse da quel patrimonio musicale gli elementi per fondare le basi di un proprio personalissimo linguaggio: l'incredibile ricchezza di ritmi, le movenze melodiche e le inflessioni modali della musica popolare costituivano infatti per lui una stimolante via d'uscita per risolvere il difficile problema che in quegli anni coinvolgeva ogni artista dotato di un pur minimo senso di responsabilità storica, e cioè quello della crisi del linguaggio tonale, ormai esaurito dopo tre secoli di glorie. Le *Danze popolari rumene*, composte nel 1915 per pianoforte, poi orchestrate nel 1917 e successivamente ridotte anche per formazioni cameristiche autorizzate dallo stesso Bartók, costituiscono così non solo il risultato di un'importante indagine sul campo (il compositore raccolse circa 3500 melodie rumene nel corso dei suoi studi), ma anche, sul fronte della composizione, un'interessante esperienza di assimilazione stilistica, che diede poi i suoi frutti nelle opere della maturità.

I *Quattro pezzi per violino e pianoforte* op. 7 di Anton von Webern (l'aristocratico musicista abbandonò il 'von' solo dopo la prima guerra mondiale), precedono di pochi anni le danze di Bartók, ma la distanza stilistica è davvero abissale. Allievo di Schönberg fin dall'autunno del 1904, Webern non esitò a seguirne le rivoluzionarie scelte stilistiche nel campo della composizione. Nel 1908 Schönberg aveva scritto le prime opere che escludevano completamente una qualsiasi tonalità, e a breve distanza anche l'allievo lo aveva seguito, dapprima con le raccolte di Lieder op. 3 e op. 4, poi più radicalmente con l'op. 5. Abbandonando la tonalità, Webern aveva ritenuto di doversi lasciare alle spalle anche ogni sistema compositivo basato sul principio dell'elaborazione tematica, dal momento che questo è fortemente condizionato dal concetto della modulazione tonale. Il nuovo linguaggio lo induceva fra l'altro a una maggiore concisione di scrittura, e infatti i brani dell'op. 7 sono di eccezionale brevità: il più lungo consiste di sole 24 battute, mentre il più breve è di nove. La composizione si era dunque ridotta a una breve proposizione di idee musicali semplicemente accennate, e unite tra loro da legami sottili. Il tutto si risolveva in una grande concentrazione musicale, basata sulle particolari qualità sonore dei due strumenti: da un lato il violino con le nuances ottenibili da ogni singolo tocco dell'arco, dall'altro il pianoforte con le morenti risonanze dei suoi accordi in *pianissimo*. I quattro brani, alternati in due movimenti lenti e due veloci, costituiscono così una sorta di microcosmo musicale, perfettamente concluso in un arco temporale di nemmeno cinque minuti.

La splendida *Fantasia* di Schubert, infine, fu composta nel dicembre 1827, all'epoca in cui il musicista era più che mai teso alla conquista di quel successo di pubblico che ancora attendeva. Il brano, sebbene complesso e ambizioso per proporzioni e contenuti, presentava tuttavia un carattere intimo e un'ispirazione 'privata', non chiaramente spettacolare, che non ottenne l'esito sperato: il 20 gennaio 1828 la *Fantasia* non piacque né ai critici, né al pubblico, nonostante fosse presentata da un violinista d'eccezione, quel giovane boemo Josef Slawik che tre anni più tardi avrebbe suscitato gli entusiasmi di Chopin ("Ha suonato come un Paganini più giovane che con il tempo supererà il primo... Suona da ammutolire chiunque lo ascolti, strappa a tutti le lacrime dagli occhi; più ancora, farebbe piangere le tigri..."). "Francamente questa volta il popolare compositore è andato fuori strada", riferì un giornale di Lipsia, e il *Der Sammler*

scrisse che il pezzo “supera di un po’ il tempo che i viennesi sono disposti a dedicare ai loro piaceri estetici. La sala si è progressivamente vuotata, e il vostro corrispondente vi confessa che anch’egli non saprebbe dirvi come si sia concluso questo pezzo di musica”. L’incomprensione si spiega con la complessa struttura del pezzo: come nella *Wanderer Phantasie*, i movimenti sono legati tra loro, ma senza che una serrata logica formale appaia evidente (da qui il titolo): ai fantastici toni visionari dell’introduzione, segue un Allegretto dalla spiccata tendenza all’andamento a canone tra i due strumenti; compare poi un recupero del Lied “Sei mir gegrüßt” D 741 (1822) su testo di Ruckert, trattato come tema con variazioni (soluzione adottata anche in altre opere, come nelle variazioni su *Trockne Blumen*, o nel *Quintetto della trota*); e infine, dopo un ritorno alle brume dell’Andante iniziale, una conclusione radiosa, articolata in tre episodi.

Chiesa di San Nazaro, Sabato 12 dicembre 2009, ore 21

**CORO DEL PATRIARCATO ORTODOSSO DI MOSCA**

Anatoly Grindenko, direttore

### Programma

1. Anonimo (sec. XVI) **Venite adoriamo il nostro Venite, andiamo ad adorare il nostro Signore e nostro Re**  
Inchiniamoci dinanzi a Cristo nostro Re

2. Anonimo (sec. XVI) **Salmo di apertura del Vespro (Salmo 103/104) - Canto dell'antica Russia**

3. Anonimo (sec. XVII) **Salmo di apertura del Vespro (Salmo 103/104) - Polifonia dell'antica Russia (stile veneziano)**

*Benedici il Signore, anima mia.  
O Signore mio Dio, quanto sei grande!  
Canterò il Signore finché io respiro,  
canterò il mio Dio finché avrò vita.  
Torni a lui piacevole il mio canto,  
io porrò la mia gioia nel Signore. Benedici il Signore, anima mia.*

4. Anonimo (sec. XVI) **Beato l'uomo (Salmo 1) - Polifonia dell'antica Russia**

*Beato l'uomo che non entra a consiglio con gli empi  
e che non si ferma nella via dei peccatori  
e nel consesso dei tristi non siede;  
ma nella legge del Signore si compiace e la medita il giorno e la notte.*

5. Anonimo (sec. XVII) **Beato l'uomo (Salmo 1) Polifonia dell'antica Russia (stile veneziano)**

6. Anonimo (sec. XVI) **Che la mia preghiera giunga a te - Canto dell'antica Russia**

*Come i fumi dell'incenso, la mia preghiera giunga a Te. Io Te la offro quando alzo le mani. O Signore, metti un guardiano  
dinnanzi alla mia bocca, metti una sentinella alle porte delle mie labbra.*

7. Anonimo (sec. XVI) **Inno alla Madre di Dio - Polifonia dell'antica Russia**

*Rallegrati, Vergine, Madre di Dio!  
Piena di grazia, il Signore è con te!  
Tu sei benedetta tra tutte le donne.  
Il frutto delle tue viscere è benedetto.  
Tu che hai messo al mondo il Salvatore dei nostri*

8. **Dmitry Bortniansky (1751 - 1825)**

*O cancello del paradiso e porta della salvezza. O mistica scala, attraverso la quale Dio è sceso e l'uomo è salito fino al regno  
del cielo, che tu mi prometti di raggiungere.*

9. **Dmitry Bortniansky - Grande Prokimenon**

*Il Signore regna! Egli è rivestito di bellezza!  
Il Signore è rivestito di potenza, si cinge di forza.  
Perché Egli ha posto le regole del mondo, che non si possono cambiare.  
La sanità abita la Tua casa, o Signore, per sempre.  
Il Signore regna! Egli è rivestito di bellezza!*

\* \* \*

1. **Sergej Rachmaninov Salmo di apertura del Vespro (Salmo 103/104) - Benedici il Signore, anima mia.**  
(1873-1943)

*O Signore mio Dio, quanto sei grande!  
Canterò il Signore finché io respiro,  
canterò il mio Dio finché avrò vita.  
Torni a lui piacevole il mio canto,  
io porrò la mia gioia nel Signore. Benedici il Signore, anima mia.*

2. **Sergej Rachmaninov - Cantico di Simeone**

### 3. Sergej Rachmaninov - Canto Eucaristico

*“Siamo umili e rispettosi.*

*Prepariamoci a partecipare in pace al Santo Sacrificio”*

*“Grazie, pace e lodi”*

*“Che la grazia di Nostro Signore Gesù Cristo, l'amore del divino Padre e la comunione dello Spirito Santo sia con tutti voi”.*

*Santo, Santo, Santo è il Signore,*

*Dio dell'Universo! Osanna!*

### 4. Alexander Tikhonovich Gretchaninov (1864-1956) - Grande Litanìa

*Diakon. In peace, let us pray unto the Lord.*

*Choir. Lord have merry upon us*

*D. For the peace which comes from on high and for the salvation of our souls, let us pray unto the Lord.*

*C. Lord have mercy upon us.*

*D. For the peace of the whole world, the safety of the Holy Churches of God and the union of us all, let us pray unto the Lord.*

*C. Lord have mercy upon us.*

### 5. Canti della tradizione popolare russa

\* \* \*

Noto ed apprezzato in ogni continente, il **Coro del Patriarcato Ortodosso di Mosca** è stato fondato da Anatoly Grindenko nel 1983. Assolutamente unico nel suo genere, può essere considerato una sorta di laboratorio nel quale un'approfondita attività di studio sfocia in esecuzioni straordinarie per l'interesse musicologico e per la suggestione. Formato da 13 elementi, compreso il direttore, svolge l'attività di un reale coro da chiesa, caratterizzato da grandissima professionalità. Ognuna delle incisioni discografiche del Coro del Patriarcato rappresenta una virtuale scoperta nel campo del medioevo musicale; l'altissimo livello delle esecuzioni è poi testimoniato dalla regolare partecipazione ai più importanti festival europei (Utrecht, Maastricht, Barcellona, Nizza, Ravenna, Gerusalemme, Innsbruck, etc.) e dalle performance abituali nelle più prestigiose sale da concerto (Mozart Saal a Vienna, Berliner Philharmonie, Ravel Saal a Lyon, New Hall a Bilbao, Casino Hall a Basilea, etc.). Nutrito è il numero delle tournée in tutti i continenti e numerosi sono i premi discografici ottenuti.

**Anatolij Grindenko** è nato a Kharkov. Ha studiato violino a San Pietroburgo e Mosca e dopo aver terminato gli studi al Conservatorio di Mosca ha tenuto diversi concerti in Russia e all'estero come solista di viola da gamba e insieme alla sorella Tatiana Grindenko (violino) e Alexej Lubimov (clavicembalo). Come membro del trio barocco di Mosca "Orpharion" ha preso parte ai festival di musica antica di Utrecht, di Columbus (USA), "Sopran", Tallin, Riga, Leipzig (Bachfestival) e molti altri. Sotto la direzione dell'onorevole restauratore russo Adolf Ovchinnikov, ha dipinto icone secondo gli antichi canoni. Nel 1983 ha dato vita al coro degli studenti dei seminari e dell'accademia teologica a Troitse-Sergieva con il proposito di ripristinare gli antichi canti corali russi.

Nel 1984 ha preparato il coro per l'inaugurazione del monastero Danilovsky a Mosca. Dal 1985 ha creato, sotto la benedizione dell'arcivescovo Pitrim, il coro maschile del Patriarcato di Mosca. Da questo momento in poi il coro ha regolarmente accompagnato tutte le liturgie ecclesiastiche utilizzando gli antichi mottetti russi. L'obiettivo della costituzione del coro era il ripristino degli antichi Canti Corali Russi e il ritorno alla pratica del servizio nella Chiesa. Il risultato della riflessione filosofica e teologica circa l'antica arte Russa e i suoi legami con le arti Egiziane e Bizantine, può essere trovata nel libro "Harmonia Divina" di A. Grindenko e del famoso restauratore A. Ovchinnikov pubblicato da "Opus 111", a Parigi nel 1998. Anatolij Grindenko prepara e dirige molteplici cori sia in Russia che all'estero, sia con programmi a cappella che con orchestra, è inoltre attivo come docente di master-classes.

\* \* \*

Il concerto presentato questa sera dimostra in maniera lampante – qualora ve ne fossero dubbi - che i settant'anni di comunismo ateo non sono stati sufficienti per cancellare dalla storia l'ultramillenaria tradizione della musica sacra russa. Volendone ripercorrere le principali tappe, potremmo identificare le sue origini nella famosa missione dei fratelli Cirillo e Metodio, inviati dall'imperatore bizantino Michele III ad evangelizzare i popoli slavi nell'863. Inventori dell'alfabeto glagolitico, essi vengono considerati gli iniziatori della letteratura slava, ma ciò che qui più interessa è che nella difficile opera di conversione al cristianesimo di quei popoli, essi si dovettero occupare anche della traduzione dal greco di alcuni libri liturgici, e con essi dei relativi canti. L'opera di cristianizzazione fu però lenta e graduale, e solo nel 988 il principe Vladimiro I, cognato dell'imperatore bizantino Basilio II, accolse ufficialmente la nuova religione. Fu allora che l'influsso della musica bizantina fece sentire tutto il suo peso: missionari e religiosi greci di ogni ordine e grado iniziarono a occupare importanti posizioni nelle gerarchie ecclesiastiche slave, e per diversi secoli il loro apporto fornì un straordinario elemento di arricchimento religioso e culturale per quei popoli. Poche testimonianze dirette sono pervenute da quei secoli ancora bui, ma possiamo ad esempio ipotizzare che la fondazione della cattedrale di Kiev nel 1037, a opera di Yaroslav il Saggio, prevedesse anche la compilazione di un adeguato corredo di libri liturgici. I più antichi manoscritti pervenuti sono tuttavia di epoca più tarda, e risalgono alla fine dell'XI secolo, e soprattutto al sec. XII: si tratta in effetti di fedeli traduzioni dei libri liturgici della Chiesa greco-ortodossa, in notazione neumatica bizantina. In verità, questi sono secoli piuttosto oscuri per le nostre conoscenze, e ben poco conosciamo riguardo a questo processo di esportazione del repertorio bizantino nella tradizione musicale russa, e ciò non soltanto per l'oggettiva scarsità delle fonti (si conosce solo una

cinquantina di manoscritti precedenti al sec. XIV), ma anche per la difficile ed ambigua lettura della notazione neumatica utilizzata. Non solo la notazione russa, ma anche l'originale neumatica bizantina di quei secoli comporta infatti problemi di interpretazione non del tutto risolti. Fu solo in epoca successiva che i neumi subirono una graduale trasformazione a favore di una maggiore chiarezza e leggibilità, ma ciò non avvenne in ambito russo, dove gli elementi di ambiguità rimasero.

Sappiamo in ogni caso che l'esportazione in ambiente slavo del repertorio liturgico greco-ortodosso non fu immune da contaminazioni locali, e fin dal sec. XII vi furono canti della chiesa russa con caratteristiche peculiari proprie. La difficile situazione politica dell'impero bizantino nel sec. XIII – ricordiamo il sacco di Costantinopoli ad opera dei Crociati nel 1204 – rese presumibilmente più difficili i rapporti con il mondo slavo, e ciò favorì senza dubbio una sempre più marcata differenziazione del repertorio russo da quello bizantino. Trovandosi in collocazione più periferica, il canto russo subì minori processi di modernizzazione e mantenne caratteristiche più arcaiche.

Anche il mondo russo subì a quell'epoca grandi sconvolgimenti, a causa dell'invasione dei Tartari: il centro politico e culturale si spostò da Kiev a Mosca e Novgorod, innescando inevitabilmente tradizioni nuove.

Per ragioni non ancora ben studiate, nella seconda metà del '400 si assistette a una fioritura improvvisa di manoscritti, che si moltiplicarono in maniera inverosimile anche nei secoli seguenti. È possibile, ma non provato, che questo fenomeno sia da porre in relazione al contemporaneo processo evolutivo verso una graduale chiarificazione della notazione neumatica e un cambiamento dei suoi significati. Ma va anche tenuto presente che nel 1453 l'impero bizantino era crollato sotto i colpi della potenza ottomana, e la Russia si era trovata a svolgere il ruolo di unico difensore del cristianesimo ortodosso nel mondo orientale. Divenuta la "Terza Roma", Mosca era considerata dalla Chiesa Ortodossa come la culla della vera fede e lo zar si sentiva ormai investito della missione di creare un impero cristiano universale. La valenza culturale del canto russo era divenuta particolarmente importante, e a questo proposito va sottolineata anche una maggiore e più diffusa contaminazione da parte di elementi del folklore russo sul repertorio sacro e liturgico. Dal 1500 in poi, i significati della neumatica russa sembravano aver ormai perduto ogni contatto con quelli della neumatica bizantina.

Con il regno di Ivan il Terribile (1533-84) l'arte musicale russa ricevette un forte impulso, grazie anche ai personali interessi dello zar, che si piccava di essere egli stesso musicista (sappiamo di almeno due inni da lui composti). Ivan incoraggiò la formazione di vere e proprie scuole di canto, spostò le principali attività da Novgorod a Mosca e fondò una vera e propria cappella imperiale.

Fu più o meno in questo periodo che si diffuse l'uso della polifonia. L'uso di un repertorio monofonico rimase anche nei secoli seguenti – sempre più inteso come baluardo dell'antica tradizione – ma la diffusione della polifonia divenne un fenomeno comunque irrefrenabile. Le origini di questa prassi vanno ricercate da un lato nel folklore locale e dall'altro nell'influsso dell'occidente europeo. Riguardo al folklore, un ruolo importante sembra fosse svolto dalle processioni, che implicavano la partecipazione attiva di ampie masse di persone; per ciò che riguarda il contributo dell'occidente, esso avvenne principalmente attraverso la mediazione della Polonia e dell'Ucraina, ma anche per altre vie: la forte politica di Ivan il Terribile portò a un'intensificazione dei contatti e degli scambi commerciali con Inghilterra e Paesi Bassi, e anche città come Novgorod, importante centro commerciale, conservavano forti contatti con le città europee.

Lo sviluppo di scuole musicali per la formazione di cantanti professionisti favorì poi la diffusione di una prassi difficile come la polifonia. Fino al sec. XVII, comunque, essa rimase confinata a due o tre voci sole. Fu solo intorno alla metà del '600, soprattutto con l'adozione della notazione occidentale, che si diffuse una più complessa polifonia a quattro o cinque voci. Ciò avvenne anche grazie all'impulso dato dall'ascesa al trono patriarcale di Nikon, fervente sostenitore della polifonia. Il nuovo linguaggio non fu però da tutti accettato unanimemente, e numerose furono le voci che si levarono a difesa dell'antica tradizione monodica. Si crearono addirittura dei partiti scismatici, il più noto dei quali era il gruppo dei "vecchi credenti", che tentarono di opporsi all'adozione della polifonia. Era una guerra contro la modernità, destinata come sempre al fallimento: dopo il '700 la conoscenza dell'antica notazione neumatica andò sparendo a favore della moderna notazione occidentale, e sempre più si diffusero i compositori di musica sacra polifonica. I modelli erano inizialmente quelli della musica corale tedesca, ad esempio Schütz, e della polifonia polacca, ma si tenga presente che il repertorio si manteneva sempre rigorosamente vocale, senza la partecipazione degli strumenti. Con il sec. XVIII, i modelli italiani si diffusero sempre più, e l'apice si ebbe con il regno di Caterina la Grande (1762-96), che stabilì intensi contatti con l'Europa occidentale, e in particolare con l'Italia (ricordiamo il triennale soggiorno di Baldassarre Galuppi a San Pietroburgo tra il 1765 e il 1768). Non è un caso che Dmitry Bortniansky (1751-1825), la figura di maggior spicco in questo periodo, avesse trascorso dieci anni in Italia, prima di entrare al servizio come direttore della cappella imperiale. Autore di oltre cento opere musicali destinate all'uso liturgico, di cui almeno 35 concerti corali su testi derivati dai Salmi, Bortniansky fece scarso uso delle melodie tradizionali russe. La diffusione di veri e propri concerti corali durante i riti religiosi portò l'imperatore Paolo a emanare nel 1797 un editto che ne vietava l'esecuzione, ma non ottenne risultati. Bortniansky continuò a scrivere i suoi concerti, e nel 1816 fu nominato censore di tutte le composizioni liturgiche, assumendo di fatto il controllo di tutta la musica sacra russa.

Ormai fortemente occidentalizzata, la musica russa mantenne anche nell'Ottocento stretti legami con la musica italiana, soprattutto con autori come Glinka. Fu solo dopo la seconda metà del secolo che il cosiddetto "Gruppo dei Cinque" tentò di recuperare gli elementi più tipici dell'idioma musicale russo. Gli esiti più alti, nel campo del repertorio sacro, furono però raggiunti ai primi del '900 da Rachmaninov, la cui *Liturgia di S. Giovanni Crisostomo* op. 31 (1910) e i *Vespri* op. 37 (1915) costituiscono autentici capolavori della musica sacra di tutti i tempi. Per questi lavori che hanno le loro punte di massima bellezza in altrettanti testi fondamentali del rito orientale, Rachmaninov utilizzò come materiale di base un vasto patrimonio melodico di varie tradizioni musicali ortodosse, dai canti del rito greco a quelli di Kiev, a quelli - soprattutto - nello stile detto *znamennij* (il principale canto liturgico della Chiesa russo-ortodossa dal tempo in cui il cristianesimo fu introdotto in Russia fino al tardo diciassettesimo secolo). Varrà la pena ricordare qui quanto riferiva un amico di

Rachmaninov: “Amava molto le canzoni di chiesa e la musica ecclesiastica, e molto spesso anche d’inverno si alzava alle sette del mattino, e se ne andava al monastero Andronikov, dove restava in piedi nella penombra, nella grandissima chiesa, per tutta la Messa, e ascoltava i vecchi e austeri canti liturgici che erano eseguiti dai monaci”.

Anche Alexander Tikhonovich Gretchaninov può essere considerato uno degli ultimi compositori della grande tradizione musicale cristiana russo-ortodossa, prima che il comunismo cercasse di interromperne la storia. Allievo di Rimsky-Korsakov e influenzato anche dallo stile di Caikovsky, fu autore di musiche di diverso genere, ma fu soprattutto nel repertorio sacro (oltre che in quello dedicato all’infanzia) che seppe dare il meglio di sé, tanto che lo zar gli accordò un vitalizio di 2000 rubli proprio come compositore di questo genere di musica. Dopo la Rivoluzione d’Ottobre egli naturalmente perse questa pensione, ma ebbe occasione di visitare l’Occidente e dopo qualche anno, nel 1925, si stabilì a Parigi. Trasferitosi negli Stati Uniti nel 1939, prese infine la cittadinanza americana nel 1946, e morì a New York nel 1956. Uomo profondamente religioso ma anche aperto di vedute, finì con il trattare il canto liturgico russo con una libertà che spesso ne precludeva l’uso rituale, ad esempio aggiungendo parti strumentali che la tradizione non accettava, o aprendosi anche alla tradizione di rito cattolico - romano. Spesso le sue musiche sacre non avevano quindi destinazione liturgica, ma piuttosto un significato ecumenico, e basti a questo proposito citare una sua *Missa oecumenica* per soli, coro, organo e orchestra, costruita su melodie tratte nientemeno che dalle diverse liturgie ortodossa, gregoriana ed ebraica.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 17 dicembre 2009, ore 21

**XYRION TRIO**

**Ida Bieler**, violino  
**Maria Kliegel**, violoncello  
**Nina Tichman**, pianoforte

**Programma**

Robert Schumann      Trio n. 1 in re minore op. 63 (1847)  
(1810-1856)

*Mit Energie und Leidenschaft  
Lebhaft, doch nicht zu rasch  
Langsam, mit inniger Empfindung  
Mit Feuer*

Dmitrij Shostakovic      Trio n. 2 in mi minore op. 67 (1944)  
(1906-1975)

*Andante - Moderato  
Allegro non troppo  
Largo  
Allegretto*

\* \* \*

Ludwig van Beethoven      Trio per pianoforte, violino e violoncello in Si b maggiore Op. 97 "L' Arciduca" (1810-1811)  
(1770-1827)

*Allegro moderato  
Scherzo. Allegro  
Andante cantabile, ma però con moto - attacca:  
Allegro moderato*

\* \* \*

Riconosciuto come una delle formazioni da camera tedesche d'eccellenza, il **Trio Xyrion** si distingue per l'intensa passionalità, la ricchezza e finezza delle dinamiche e per la maestria con la quale il repertorio viene illuminato dalle forti personalità dei suoi componenti (la violinista Ida Bieler ha vinto i premi Vittorio Gui a Firenze, il Valentino Bucchi a Roma e il Concert Artists Guild Award a New York, la violoncellista Maria Kliegel il Concorso Rostropovich e Nina Tichman il Busoni, il Casagrande e il premio Mendelssohn a Berlino). Il repertorio del trio include tutte le opere di Beethoven, Schubert, Brahms, Martin, fino ai contemporanei V. D. Kirchner e Lera Auerbach. Costituitosi nel 2001, il trio è stato subito invitato ad esibirsi nelle capitali europee della musica e nei festival internazionali più prestigiosi: Beethovenfest a Bonn, Ludwigsburger Schlosskonzerte, Rheinische Musikfest. Il ciclo dei trii di Dvořák è stato presentato a Stoccarda, a Siviglia, a Ulm e in altre città europee, sempre accolto da critiche straordinarie. Il debutto discografico del trio con la casa discografica Naxos - il ciclo dei trii di Beethoven, del quale sono stati pubblicati fino a questo momento due cd - è stato premiato con il "Supersonic Prize" dal lussemburghese Pizzicato Magazine e scelto dal critico di Music Web Colin Clarke come "disco del mese". La rivista tedesca Fono Forum, la più accreditata nel settore della discografia, ha salutato l'interpretazione vibrante e ardente dell'opera 70 di Beethoven del Trio Xyrion come un importante arricchimento del proprio catalogo. Fra le performance più rilevanti del gruppo va ricordato un tour in Germania con il Triplo di Beethoven e l'orchestra di Liegi diretta da Louis Langrée, e una serie di concerti in Nuova Zelanda, Francia, Spagna, Svizzera, Giappone e Nord America. Nel 2007 il Trio ha assunto la direzione artistica del festival di Andernacher, dove ogni anno a maggio la formazione è impegnata in progetti dedicati a giovani musicisti, in concerti tematici e in altri dedicati ai capolavori di Mendelssohn, Schubert e Brahms, avvalendosi della collaborazione dei migliori interpreti d'oggi.

\* \* \*

Inizialmente dedicatosi alla musica per pianoforte solo, Robert Schumann soltanto intorno al 1840 (anno dell'agognato matrimonio con Clara) iniziò ad allargare i suoi orizzonti dapprima alla sfera del Lied, poi intorno al 1842 a quella della musica da camera. In quell'anno scrisse i tre Quartetti per archi op. 41, il Quintetto con pianoforte op. 44, il Quartetto op. 47, e un Trio in la minore, che rielaborato prese poi forma definitiva nei *Phantasiestücke* op. 88 del 1850. Sembrava l'inizio di una stagione molto produttiva, ma gli anni successivi non furono altrettanto prolifici: Schumann si concentrò nella composizione dell'oratorio *Das Paradies und die Peri*, lavoro che lo occupò per diversi mesi, e poi nella stesura di diversi progetti operistici; una lunga tournée in Russia a fianco di Clara lo allontanò temporaneamente dalla composizione, e in quel periodo si avvertirono anche i primi segni della malattia che di lì a un decennio l'avrebbe annientato. Nell'ottobre 1846 Clara lo sorprese con la composizione di un Trio per violino, violoncello e pianoforte, davvero splendido, e forse inconsciamente questo lo stimolò a ritornare sulla produzione cameristica. Quell'anno era stato per lui pressoché improduttivo, ma ai primi di giugno del 1847, dopo numerosi progetti operistici abbozzati nella primavera, completò la stesura di un nuovo Trio, in re minore come quello, contemporaneo e altrettanto riuscito, di Fanny

Mendelssohn, sorella dell'amico Felix. Un paio di mesi più tardi, nell'agosto del 1847, Schumann iniziò a scrivere un secondo Trio, e nell'ottobre l'aveva completato.

La critica in verità non si è espressa in modo unanime nei confronti di questa produzione cameristica, dal momento che non sono mancati coloro che vi hanno colto i sintomi di un manierismo decadente. Natura "rapsodica" e impulsiva, poeta degli slanci e dei ripiegamenti improvvisi, della spontaneità e della libertà, Schumann pagò a volte questo incontro tra linguaggio romantico e forme classiche con un certo manierismo; e anche questo Trio op. 63, non mantiene sempre quella freschezza espressiva delle composizioni giovanili, ma è comunque scritto con mano sicura e contiene pur sempre momenti di originalità, come, nel primo movimento, lo sviluppo con gli archi che suonano "sul ponticello"; inoltre la composizione non ha nulla di quella esteriorità brillante che era un po' tipica del genere, ma presenta fin dal suo esordio un carattere drammatico e ribollente, sottolineato dall'indicazione *Con energia e passione*, che in fondo è un sigillo dello Schumann migliore. Anche il secondo movimento (*Animato, ma non troppo svelto*), costruito su un ritmo scattante e dotato di un Trio a canone che costò molta fatica al compositore, mostra una prorompente vitalità; mentre il tempo lento, da eseguirsi con un sentimento profondamente interiore, costituisce un momento di sognante abbandono, prima del travolgente movimento Finale, in forma sonata, dal piglio vigoroso davvero beethoveniano.

Di quasi cento anni posteriore è il Trio n. 2 op. 67 di Dmitrij Shostakovic, una composizione che occupa un posto particolare nella produzione del musicista sovietico. Il Trio è dedicato alla memoria di Ivan Ivanovic Sollertinskij, critico musicale di grande valore, uomo dalla cultura enciclopedica, direttore artistico della Filarmonica di Leningrado che era a quel tempo la più grande orchestra sovietica; grande amico e sostenitore di Shostakovic, costui era scomparso improvvisamente e prematuramente l'11 febbraio 1944 a soli 41 anni, per un attacco di cuore. Soli pochi giorni prima aveva lodato l'*Ottava Sinfonia* celebrandola come la massima vetta del sinfonismo di Shostakovic. Per il musicista fu un duro colpo e forse uno dei più grandi dolori della sua vita: pochi giorni dopo la triste notizia, iniziò la composizione di questo Trio, lavoro inevitabilmente segnato dall'inquietudine e dalla sofferenza. L'opera si apre con toni di struggente elegia, e nel contrappuntistico *Andante* introduttivo, caratterizzato da armonici molto acuti del violoncello, si notano inflessioni melodiche orientali che ritornano poi nell'intero lavoro. Ma il movimento si sviluppa poi su atmosfere diverse, dal carattere di danza grottesca, così come avviene in maniera ancor più accentuata nello scherzo, posto in seconda posizione. Qui il clima è addirittura di festa paesana, con una sezione centrale in ritmo di valzer. I toni cupi e funerei tornano nel terzo movimento, un immoto basso di passacaglia introdotto da solenni accordi del pianoforte, sui quali si scioglie l'intenso lamento dapprima del violino, poi del violoncello, il tutto armonizzato con grande finezza. Il brano si conclude con sonorità vagamente mahleriane, un omaggio forse questo all'amico Sollertinskij che gli aveva appunto fatto conoscere la musica di Mahler. L'*Allegretto* conclusivo, infine, è una danza ebraica di morte, con una forza ritmica che fa pensare a certo Bartók, e nella quale sono particolarmente evidenti gli influssi del moralismo orientale. Il clima sinistro della composizione richiama alla mente le danze che gli ebrei erano costretti a eseguire sui bordi delle loro fosse nei campi di concentramento, prima di essere trucidati dai nazisti. E la conclusione in atmosfera di morte, con il ritorno degli armonici introduttivi e della lugubre passacaglia, non lascia dubbi sul significato dell'opera.

La seconda parte del programma è interamente dedicata al *Trio op. 97* di Beethoven, un'opera che senza dubbio costituisce uno dei capolavori del genere. La famosa dedica, che conferisce al titolo un tono altisonante che bene gli si addice, rimanda alla figura dell'Arciduca Rodolfo d'Asburgo, uno dei mecenati meglio ricambiati nell'arte musicale di tutti i tempi. Fratello minore dell'imperatore e destinato alla carriera ecclesiastica, Rodolfo fu fin da ragazzo allievo e sincero amico del grande musicista, e, appena ventenne, uno dei tre firmatari, assieme ai principi Kinsky e Lobkowitz, del contratto che garantiva a Beethoven un vitalizio di 4000 fiorini alla sola condizione che egli restasse a Vienna. Beethoven ricambiò tale spirito di amicizia e venerazione dedicando alla giovane Altezza Reale alcuni dei suoi più grandi capolavori: il 4° ed il 5° Concerto per piano e orchestra, la Sonata *Les Adieux*, la Sonata per violino e pianoforte op. 96, il Trio op. 97, le Sonate op. 106 e op. 111, la *Missa Solemnis*, e infine la Grande Fuga nelle due versioni per archi (op. 133) e per pianoforte a quattro mani (op. 134): un *corpus* di opere davvero notevole, che da solo basterebbe a fare di Beethoven un grande. Per farsi un'idea del valore del *Trio*, basti allora notare come in tale straordinaria collezione esso non sfiguri affatto e regga bene il confronto con le altre opere citate almeno in quanto a grandiosità di impianto e monumentalità: il che è tanto più considerevole se si tiene conto che fino alla fine del '700 la forma del Trio con pianoforte apparteneva a un genere 'leggero', di puro intrattenimento, e non era considerata terreno adatto per composizioni particolarmente ambiziose. Beethoven aveva superato questi pregiudizi già con i *Trii* op. 1, in particolare con il terzo in do minore, nel quale il carattere salottiero lasciava spazio a un'inaudita drammaticità, ma solo con l'op. 97 si esprime con proporzioni tanto grandiose e con un respiro così 'sinfonico'. A dire il vero, non c'è chi non abbia rilevato come tale monumentalità d'impianto sia andata a scapito di quella perfezione formale che era stata raggiunta con i precedenti *Trii* op. 70: in particolare, più voci si sono levate per constatare una deludente caduta di tono nel Finale, che giunge "con una frustata", come ebbe a dire Wagner, dopo le sublimi variazioni dell'*Andante cantabile*. Ma se pure esso è stato definito "grossolanamente frivolo e vacuo" e "forse il più tipico esempio di Finale sbagliato in tutta l'opera beethoveniana" (Carli Ballola), esso realizza in ogni caso "uno dei più audaci e stridenti contrasti che Beethoven abbia mai osato", tanto da rendere difficile, secondo W. Riezler, "immaginare un altro Finale per quest'opera".

Auditorium San Barnaba, Giovedì 14 gennaio 2010, ore 21

**Michele Barchi**, clavicembalo

### Programma

#### 'Il cembalo nella Serenissima del '700'

- |  |   |
|--|---|
| Benedetto Marcello<br>(1686-1739)          | Sonata in sol minore<br><i>Presto</i><br><i>Adagio</i><br><i>Allegro</i><br><i>Giga</i>   |
| Alessandro Marcello<br>(1673-1747)         | Concerto in re minore (trascrizione di J. S. Bach BWV 974)<br><i>Andante spiccato</i><br><i>Adagio</i><br><i>Presto</i>               |
| Giovanni Benedetto Platti<br>(1697-1763)   | Sonata in do minore<br><i>Fantasia</i><br><i>Adagio</i><br><i>Allegro</i><br><i>Allegro</i>   |
| * * *                                      |   |
| Baldassarre Galuppi<br>(1706-1785)         | Sonata prima da 'Passatempo al cembalo'<br><i>Andantino e con espressione</i><br><i>Allegro</i><br><i>Allegro</i>                     |
| Giovanni Battista Grazioli<br>(1746-1820?) | Sonata seconda op. 3 in Si b magg.<br><i>Allegro cantabile</i><br><i>Adagio</i><br><i>Allegro</i>                                     |
| Ferdinando Gasparo Turrini<br>(1745-1829)  | Sonata quinta in Sol maggiore<br><i>Allegro cantabile</i><br><i>Adagio imitazione violoncello</i><br><i>Allegretto con variazioni</i> |

Clavicembalo costruito da M. Barchi, Ghedi 1985 (copia da modelli italiani del XVIII sec.)

\* \* \*

**Michele Barchi** ha svolto i propri studi musicali presso il Conservatorio di musica "G. Verdi" di Milano diplomandosi in pianoforte sotto la guida di Maria Isabella De Carli. Successivamente, come autodidatta, ha conseguito il diploma in clavicembalo.

L'interesse appassionato per la musica e gli strumenti antichi lo ha portato ad approfondire le proprie conoscenze organologiche sulla costruzione di strumenti a tastiera, realizzando copie di clavicembali, spinette, virginali e organi.

Ha collaborato per alcuni anni con l'Ensemble Il Giardino Armonico suonando, come continuista e solista, nei più importanti festival di musica barocca in Italia e all'estero.

Ha effettuato registrazioni radiofoniche e televisive per RAI, Radio France Classique, Radio Svizzera, Deutschland Rundfunk, ORF Austria, e per varie emittenti statunitensi.

Come solista ha registrato per la casa discografica Teldec diversi cd con musica per clavicembalo di J. S. Bach, nell'edizione integrale "Bach 2000".

Per la stagione 2003 del Festival di Lucerna è stato invitato come solista e continuista nell'esecuzione dei 6 concerti brandenburghesi di Bach con la direzione di Claudio Abbado.

Assieme alla violinista Elisa Citterio, ha fondato il gruppo di musica barocca Brixia Musicalis, ensemble residente del Festival Nuove settimane di musica barocca di Brescia e provincia. Si dedica inoltre alla ricerca e alla trascrizione di musiche manoscritte e inedite di compositori bresciani del Sei-Settecento.

Affianca alla passione per la musica quella della pittura e della decorazione plastica (stucchi), dipingendo quadri, soffitti e pareti, eseguendo laccature e dorature su mobili e strumenti a tastiera.

Tutti ormai sanno quanto la rinascita della nazionalismo musicale italiano debba alla riscoperta della musica di Vivaldi e dei suoi contemporanei. Gli studi a questo riguardo, iniziati tra le due ultime guerre, avevano scopi che non erano esclusivamente di mera indagine storica, ed è facile immaginarne la ragione, ma ebbero il merito comunque di riportare alla luce un ampio repertorio che era stato completamente dimenticato.

In verità, la grande rivalutazione del Prete Rosso ha finito con il tempo per distogliere l'attenzione degli studiosi sugli altri musicisti, anche di valore, che a quel tempo contribuirono in misura più o meno importante a fare dell'Italia la più grande nazione della Musica. Il pesante condizionamento della musicologia tedesca, tutta protesa a esaltare i grandi autori dell'area germanica, non ha inoltre mai smesso di farsi sentire, e così si può dire che solo di recente si è davvero intrapresa un'approfondita indagine della cultura musicale italiana del Settecento.

Al di là dei campanilismi, oggi gli studi della musicologia più recente stanno mettendo in luce l'importanza della cultura veneta nel panorama musicale europeo, e questo per merito non solo di Vivaldi, ma di un contesto ben più ampio e complesso, che includeva una pletera di musicisti che via via si stanno riscoprendo.

Il caso di Benedetto Marcello – che dovrebbe essere particolarmente caro a Brescia perché qui sepolto nella Chiesa di San Giuseppe – è a questo proposito particolarmente significativo: compositore in verità mai del tutto dimenticato, nemmeno nel romantico Ottocento, la sua figura è stata in qualche modo messa in ombra proprio in seguito alla rinascita vivaldiana, cosicché la musicologia più accreditata se ne è in definitiva pressoché disinteressata. E se nei primi anni '70 del Novecento l'incredibile successo del film *Anonimo veneziano* non ne avesse diffuso la fama presso il grande pubblico, il suo nome sarebbe finito nel dimenticatoio. In realtà quella di Marcello è rimasta una figura enigmatica e misteriosa fino a che Marco Bizzarini, noto musicologo concittadino, non se ne è approfonditamente occupato, ridandogli la posizione che legittimamente gli spetta nella storia.

Autore principalmente di musica vocale e anche di alcune fortunate raccolte di opere cameristiche strumentali, Benedetto Marcello è qui presentato nell'insolita veste di autore per cembalo, ma ciò non deve stupire perché è noto che egli era un ottimo clavicembalista. Si ritiene che dopo la pubblicazione di un'*Opera I* contenente 12 Concerti a Cinque (1708) e un'*Opera II* con 12 Sonate per flauto e b.c. (1712), egli avesse incluso nella sua *Opera III*, pubblicata tra il 1712 e il 1717, una serie di 12 Sonate per cembalo; tuttavia tale raccolta è andata perduta e non possiamo averne certezza. È però possibile che tali sonate siano più o meno le stesse, per l'appunto una dozzina, che ci sono pervenute in fonti manoscritte. Citando le *Sonate per cembalo* di Benedetto Marcello, già una biografia della fine del '700 riferiva fra l'altro che "son divenute così rare le copie, che non essendoci riuscito, per quanta diligenza siasi usata, di vederle presso di alcuno, non s'è potuto render conto né del luogo, né dello stampatore, né dell'anno in cui furono impresse".

La sonata qui eseguita è tratta da un manoscritto conservato a Venezia che ne contiene dieci (questa è la quarta), e ci presenta un Benedetto Marcello virtuoso della tastiera, che non disdegna di mostrare un volto di musicista 'impegnato', sia per la struttura seria della composizione in quattro movimenti, e sia per il linguaggio utilizzato, ad esempio nel fugato del secondo di essi.

Abbiamo più sopra ricordato che la fama di Benedetto Marcello è negli ultimi decenni divenuta popolare grazie al film *Anonimo veneziano*, ma è ormai risaputo che il Concerto per oboe ivi incluso, falsamente attribuito, era in realtà del fratello maggiore Alessandro, uomo di grande cultura, matematico, letterato, pittore, violinista, conoscitore di ben sette lingue e infaticabile viaggiatore. Si racconta che fu proprio dalla rivalità con Alessandro che nacque in Benedetto il desiderio di dedicarsi alla musica: essendo stato una volta apostrofato dal fratello in presenza di una principessa di Brunswick come capace di fargli soltanto da porta carte, il ragazzo, colpito nell'orgoglio, si sarebbe finalmente deciso a mostrare tutto il proprio talento. Anche se meno prolifico di Benedetto, Alessandro era comunque un buon compositore, e lo dimostra questo concerto, che tuttavia resta una delle sue poche opere rimaste (e in verità qualche sottile dubbio di attribuzione ancora permane). Che si tratti di un lavoro accattivante non lo dimostra solo il successo di *Anonimo veneziano*, ma anche il fatto che esso abbia avuto una rapida circolazione in Europa e che lo stesso Bach si sia preoccupato di trascriverlo sulla tastiera.

Più giovane dei due Marcello, anche Giovanni Benedetto Platti era veneto, tuttavia egli fece parte di quella schiera di musicisti che emigrò oltralpe e rimase per il resto della sua vita all'estero. Trasferitosi nel 1722 a Würzburg in Germania, dove entrò al servizio della Cappella vescovile, là si sposò, ebbe una nutrita schiera di figli, ed infine morì, dopo quarant'anni di attività come compositore, cantante, clavicembalista, violinista, oboista e violoncellista. Autore di numerose sonate per cembalo, può essere considerato un tipico esponente del periodo di transizione dal periodo barocco al più moderno gusto dello stile galante. In lui convivono infatti elementi dell'antica scuola – ad esempio ripartizioni delle sonate in quattro movimenti – con forme di scrittura già decisamente moderne, come un senso raffinato del colore strumentale o strutture già impostate secondo il classico schema della sonata bitematica bipartita o tripartita.

Ancor più giovane e ormai del tutto proiettato verso il mondo del tardo Settecento è Baldassarre Galuppi, detto "il Buranello", musicista che ebbe il più alto incarico nella Serenissima, essendo stato nominato nel 1762 maestro di cappella in San Marco. Autore di circa 130 sonate per cembalo – difficilmente databili – fu senza dubbio uno dei più importanti autori italiani di musica per tastiera del suo tempo. La sonata qui eseguita è tratta da un manoscritto conservato nel Conservatorio di Genova, intitolato "Passatempo al Cembalo" e datato 1781, contenente in tutto sei sonate, certamente destinate a un nobile amatore in grado di eseguire musica difficile e dal carattere estremamente elegante e raffinato. Non vi sono certezze in merito, ma sappiamo che nel gennaio 1782 Galuppi fece omaggio di una raccolta di sei *Sonate per cembalo* al granduca Paolo Petrovic, figlio della zarina Caterina e futuro zar egli stesso, giunto con la moglie in visita a Venezia. Che si tratti di queste stesse sonate è altamente probabile. Sono lavori di carattere molto vario, ma di gusto già

pienamente galante, e basti notare l'ampio uso del cosiddetto "basso albertino" alla mano sinistra, mentre la destra si sbizzarrisce in passaggi di agilità, senza mai perdere di vista la piacevolezza complessiva dell'insieme.

Di una generazione successiva sono infine i due autori che chiudono il programma: le loro vite videro radicali trasformazioni nella società e nella cultura, passando dall'ancien régime, agli sconvolgimenti dell'epoca napoleonica, fino agli anni della Restaurazione.

Giovanni Battista Grazioli era bresciano, nativo di Bogliaco sul lago di Garda: allievo a Venezia del conterraneo Ferdinando Bertoni, negli anni '80 del '700 ricoprì l'incarico di organista della cappella di San Marco e ciò dimostra le sue qualità di tastierista. La sua op. 3, da cui è tratta la sonata qui proposta, risale circa al 1785, anno in cui venne appunto ufficialmente nominato primo organista di San Marco. Ancor più che nelle sonate di Galuppi, lo stile galante si coglie nelle composizioni di Grazioli, dove la scrittura omofonica e l'uso del basso albertino diventano decisamente predominanti.

Anche Ferdinando Turrini era bresciano del lago di Garda: era nato a Salò, ed era nipote di Ferdinando Bertoni, che fu successore di Galuppi nella direzione della cappella di San Marco a Venezia. Divenuto disgraziatamente cieco a 23 anni, accettò il posto di organista nella chiesa di Santa Giustina a Padova, e mantenne l'incarico per 25 anni, fino a che i rivolgimenti dovuti all'arrivo dei francesi non lo costrinsero a tornare a Brescia. Di lui scrisse l'abate Brunati: "Il suo suonare era preciso, animato e pieno di grazia. Il suo portamento leggiadro, atto a seguire i passi più difficili con la massima compostezza. Quantunque cieco e storpio di una mano, noi l'abbiamo udito scorrere sulla tastiera mirabilmente, e toccarci l'animo con suoni magistrali, improvvisando anche peregrini passaggi e sonate che sembravano scritte."



dalla committenza. Ciò spiega da un lato lo scarso peso rivestito nella sua produzione dalla forma del concerto, e dall'altro la presenza invece di numerosi trii pianistici (se ne contano una quarantina). In quegli anni, il genere del trio per pianoforte (o cembalo, naturalmente), violino e violoncello costituiva una delle forme più diffuse di musica da camera destinate al mondo dilettantistico. Meno impegnativo del repertorio solistico e 'socialmente' anche più adatto per esecuzioni di tipo salottiero, il trio comportava un organico perfettamente confacente alle esigenze del tempo: il maestro musicista sedeva infatti alla tastiera, sobbarcandosi le maggiori responsabilità nella condotta del discorso musicale, e due dilettanti lo accompagnavano seguendo con il loro strumento da un lato la linea del canto eseguita dalla mano destra (violino) e dall'altro la linea del basso, eseguita dalla mano sinistra (violoncello). In questo modo, i musicisti dilettanti potevano partecipare attivamente all'esecuzione dell'opera, la cui integrità era comunque garantita anche se qua e là i loro strumenti ad arco procedevano con qualche incertezza. In tale contesto, le composizioni non dovevano presentare particolari difficoltà, né inoltrarsi sul complesso terreno di sperimentalismi strutturali. Il dilettante chiedeva un repertorio facile, piacevole e non impegnativo. Si ipotizza addirittura che almeno alcuni trii potessero tranquillamente essere eseguiti senza la partecipazione del violoncello, e ciò spiegherebbe l'assenza, a questo punto soltanto apparente, di sonate per violino e pianoforte nel catalogo delle opere di Haydn.

La situazione cambiò però negli ultimi anni del '700, quando Haydn si trasferì per un periodo a Londra, dove l'editore William Forster lo sollecitò a dedicarsi a questo genere, allora molto richiesto dal mercato inglese. Qui lo stile pianistico era molto più avanzato che a Vienna, e Haydn poté comporre lavori più elaborati, con i tre strumenti finalmente indipendenti e una struttura compositiva più ricca. In particolare il trio qui proposto, pubblicato insieme ad altri due da Longman & Broderip nel 1797, fu composto per Therese Jansen, un'allieva di Clementi che era allora considerata una delle migliori pianiste attive a Londra. La scrittura è così da un lato più brillante del consueto, mentre nell'Allegretto centrale il carattere pensoso lascia trasparire l'intenzione di trascendere i limiti di un semplice intrattenimento salottiero.

A quell'epoca Beethoven si era già presentato al mondo come compositore, pubblicando i suoi Trii op. 1. Bisognò però attendere il 1808 perché tornasse a dedicarsi al genere del trio con pianoforte. Si trattava dell'op. 70, costituita da due lavori di grande bellezza, dedicati alla contessa Marie von Erdödy. Il primo è noto anche come *Geister-Trio* (Trio degli Spiriti), e grazie anche alla suggestione dettata dal titolo è senza dubbio il più conosciuto dei due. In tre movimenti, il Trio si apre con un *Allegro vivace con brio* dove l'autore non rinuncia a effetti anche poderosi, a cominciare dall'unisono "fortissimo" con cui il primo tema viene annunciato dai tre strumenti, anche se poi il secondo tema s'incarica di colorare di inattesa passione questo tempo iniziale. Il *Largo assai ed espressivo* ha un carattere 'notturno' e malinconico, sul quale si innesta un fremente palpitar coronato da un violento accordo, prima di tornare al carattere iniziale attraverso un calibratissimo "diminuendo". Dopo tante ombre, nel Finale torna l'animazione solare che già caratterizzava il primo movimento: un primo tema gagliardo cede il posto a un tema secondario dolce e poetico prima di riaffermare la sua superiorità e concludere trionfalmente la composizione.

Il Trio op. 101 di Brahms, infine, è il terzo dei tre Trii che Brahms compose per violino, violoncello e pianoforte. Si tratta di un'opera della piena maturità che spicca per qualità inventiva, ma anche per l'estrema concisione della forma, tanto da farne uno dei più brevi tra i grandi capolavori importanti della letteratura cameristica ottocentesca (la durata complessiva dell'intera composizione è di circa 20-22 minuti). Composto in quel felice 1886 che vide nascere anche la Sonata per violoncello e pianoforte n. 2 op. 99 e la Sonata per violino e pianoforte op. 100, il Trio ci presenta un Brahms ringiovanito e rinvigorito dal felice soggiorno sui monti della Svizzera; tempestoso e romantico come ai tempi della gioventù, Brahms possiede tuttavia ora la saggezza e l'esperienza per controllare l'impeto e l'esuberanza. Soprattutto dal punto di vista formale, il compositore dimostra di sapere impiegare con piena padronanza e con economia ogni mezzo: nel primo movimento manca ad esempio la ripetizione dell'esposizione, e anche la ripresa è presentata in forma estremamente concisa. Il secondo movimento è una sorta di scherzo, dove l'uso dei due archi in sordino conferisce un carattere un po' misterioso e spettrale, che non viene abbandonato nemmeno nell'episodio centrale (corrispondente a quello che sarebbe il Trio), sempre inquieto e calato in un'atmosfera fantastica. Pieno di intimo calore è invece l'*Andante grazioso*, impostato sulla luminosa tonalità di do maggiore, che segna una parentesi lirica prima di tornare, nel Finale, alle agitate atmosfere dei primi due movimenti. Nonostante il ritorno al do minore, Brahms non conclude tuttavia la composizione in modo drammatico: la coda si apre nuovamente al maggiore, risolvendo con spirito ottimista l'atmosfera generale.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 18 febbraio 2010, ore 21  
Venerdì 19 febbraio ore 10 – replica per le scuole

**Alessandro Carbonare** clarinetto

**TETRATKIS PERCUSSIONI**

**Matteo Flori, Gianni Maestrucci, Leonardo Ramadori, Gianluca Saveri**

**Programma**

Igor Stravinsky (1882-1971)	3 Pezzi per clarinetto solo (1919)
Steve Reich (n. 1936)	Music for pieces of wood per 4 esecutori (1973)
Maurizio Curcio (n. 1968)	Giardini di Istanbul (2004)
John Cage (1912-1992)	Third Construction (1941)
Enrico Pieranunzi (n. 1949)	Elision du jour
Giovanni Sollima (n. 1962)	Millennium Bug (1999)
Frank Zappa / arr. Fabrizio Nocci (n. 1974) (1940-1993)	FZ for Alex

Il concerto non prevede intervallo

\* \* \*

Primo clarinetto dell'Orchestra dell'Accademia Nazionale di S. Cecilia dal 2003, **Alessandro Carbonare** ha vissuto a Parigi, dove per 15 anni ha occupato il posto di primo clarinetto solista dell'Orchestre National de France. Sempre nel ruolo di primo clarinetto, ha avuto importanti collaborazioni con la Symphonie Orchestre dei Bayerischer Rundfunk di Monaco, con i Berliner Philharmoniker e nel 2009 anche con la New York Philharmonic Orchestra. Si è imposto nei più importanti concorsi internazionali: Ginevra, Praga, Tolone, Monaco di Baviera e Parigi. Dal suo debutto solistico con l'Orchestra della Suisse Romande di Ginevra, si è esibito, tra le altre, con l'Orchestra Nazionale di Spagna, la Filarmonica di Oslo, l'Orchestra della Radio Bavarese di Monaco, l'Orchestre National de France, la Wien Sinfonietta, l'Orchestra della Radio di Berlino, la Tokyo Metropolitan Orchestra, le orchestre di S. Cecilia e Rai di Torino, fino al debutto alla Suntory Hall di Tokyo e alla Carnegie Hall di New York con l'esecuzione dei concerti di C. M von Weber. Vincitore di due Diapason d'oro discografici, ha registrato gran parte del repertorio per Harmonia Mundi e JVC Victor dando anche grande impulso alla nuova musica per clarinetto, commissionando nuovi concerti a Ivan Fedele, Salvatore Sciarrino, Luis De Pablo, Claude Bolling. Appassionato cultore della musica da camera è da sempre membro del Quintetto Bibiena, e collabora regolarmente con eminenti artisti ed amici come Mario Brunello, Marco Rizzi, Pinkas Zukerman, Alexander Lonquich, Emmanuel Pahud, Andrea Lucchesini, Wolfram Christ, Il Trio di Parma, Enrico Dindo, Massimo Quarta, Luis Sclavis, Paquito D'Riveira, Enrico Pieranunzi e molti altri. Da sempre attratto non solo dalla musica "classica", da alcuni anni si esibisce anche in programmi Jazz e Klezmer.

«Guest Professor» in alcuni tra i più importanti Conservatori di tutto il mondo (Royal College di Londra, Juillard School di New York, Conservatorio Superiore di Parigi, School of Arts di Tokyo...) ha fatto parte delle giurie di tutti i più importanti concorsi internazionali per il suo strumento (Ginevra, Monaco di Baviera, Praga, Pechino, il «C. Nielsen» di Odense e il «B. Crusell» in Finlandia). Su personale invito di Claudio Abbado, ha accettato il ruolo di primo clarinetto nell'Orchestra del Festival di Lucerna e nell'Orchestra Mozart con la quale, sempre sotto la direzione del M<sup>o</sup> Abbado, ha recentemente eseguito e registrato per Deutsche Grammophon il concerto K 622 al clarinetto di bassetto. È da poco uscito il suo primo cd per Decca: "The Art of the Clarinet". A gennaio 2010 collaborerà come primo clarinetto con la New York Philharmonic Orchestra.

Fin dalla fondazione avvenuta nel 1993, **Tetraktis Percussioni** è stato identificato come uno degli ensemble più brillanti, innovativi e lungimiranti sulla scena italiana, da critica e pubblico di tutte le età. Innovazione, varietà di repertorio, curiosità e passione sono tra i suoi marchi distintivi.

I quattro membri dell'ensemble, in seguito agli studi presso il Conservatorio di Perugia, hanno preso parte a corsi e masterclass di G. Mortensen, D. Friedman, M. Rosen, R. Wiener, R. van Sice, D. Searcy, M. Quinn, R. Schulkosky, M. Ben Omar. Si sono esibiti anche con orchestre quali la Filarmonica della Scala di Milano, l'Orchestra Sinfonica Nazionale RAI di Roma, il Teatro Regio di Torino, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Comunale di Firenze, l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia ed il Teatro dell'Opera di Roma, la Gustav Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestra del Festival di Lucerna, sotto la guida di direttori tra cui Claudio Abbado, Riccardo Muti, Carlo Maria Giulini, Giuseppe Sinopoli, Lorin Maazel, Daniel Harding, Georges Prêtre, Daniel Oren, Mstislav Rostropovic, Gustav Kuhn.

I quattro musicisti sono anche molto richiesti come insegnanti grazie ai loro programmi educativi di grande successo.

Con più di 250 concerti, Tetraktis Percussioni ha tenuto tour degli Stati Uniti d'America per due volte, ed ha portato il suo stile contagioso in tutta Italia oltre che in Germania, Turchia, Nigeria e Svezia (su invito dell'ensemble Kroumata per eseguire insieme "Drumming" di Steve Reich).

L'impegno di Tetraktis Percussioni nella musica contemporanea ha portato nuovi impulsi nella scena musicale italiana. Ha contribuito in modo sostanziale al repertorio per ensemble di percussioni, commissionando nuove opere a Giovanni Sollima, Carlo Boccadoro, Roberto Andreoni, Paolo Ugoletti, Thomas Briccetti, Tonino Battista, Fernando Sulpizi, Carlo Galante, Carlo Crivelli, Paolo Coggiola, Ciro Scarponi, Ramberto Ciammarughi, Maurizio Curcio, Alessandro Annunziata, Fabrizio Nocci, Davide Zannoni, Gianluca Cangemi. Le collaborazioni di Tetraktis Percussioni spaziano in tutti i campi musicali di oggi, dal jazz al pop, dal rock alla dance per arrivare fino all'opera. Ha collaborato come ensemble ospite o ha invitato nelle sue programmazioni artisti del calibro di Lorenzo Cherubini/Jovanotti, David Brutti, Stefano "Cocco" Cantini, Roberto Laneri, Micrologus, Ramberto Ciammarughi, DJ Ralf, Giovanni Sollima, oltre a compagnie teatrali e di danza o registi quali Moto Armonico, ATMO, Bruno De Franceschi, Maurizio Smith, Katakò. La registrazione di debutto di Tetraktis Percussioni, intitolata "Millennium Bug" è stata descritta da Ennio Morricone come un "cd originale ed eterogeneo sia dal punto di vista stilistico sia dal punto di vista del timbro; un'incisione che porta alla luce la parte migliore del multiforme mondo delle percussioni". In seguito, Tetraktis Percussioni ha proseguito con una registrazione più recente ed avventurosa, "Drama": un caleidoscopio unico di nuove musiche e suoni realizzato con artisti ospiti provenienti da ogni campo musicale. L'ensemble sta tuttora elaborando nuovi eccitanti progetti, più curiosi, appassionati e sorprendenti che mai.

\* \* \*

Com'è noto, Stravinsky, iniziò la sua carriera di compositore prendendo le mosse dal gigantismo orchestrale del tardo romanticismo russo, caratterizzato da quello stesso forte senso coloristico che in quegli anni la pittura ricercava con l'esperienza del *Fauvismo*. Dopo la complessità e la ricchezza timbrica de *L'Oiseau de feu*, di *Petruchka* e de *Le Sacre du Printemps*, egli però decise di cambiare totalmente obiettivo, e puntò a una secca riduzione e a una massima semplificazione dei mezzi musicali, per esprimersi con quella scarna essenzialità che fu poi tipica di tutto il Novecento. Fu così che durante gli anni di guerra, e precisamente nella primavera del 1917, concepì l'*Histoire du soldat*, operina che prendeva spunto da un ciclo di racconti di Afanasiev sul reclutamento forzato per la guerra turco-russa sotto Nicola I, e che avrebbe dovuto essere rappresentato in un teatrino ambulante da portare nei paesini più sperduti della provincia (il progetto fallì in seguito all'epidemia di spagnola). A questa operina sono legati i *Tre pezzi per clarinetto solo*, composti nel 1919 e offerti come dono riconoscente a Werner Reinhart, un colto finanziere di Winterthur, appassionato di musica e clarinettista dilettante, che si era accollato le spese della prima rappresentazione dell'*Histoire du Soldat* in quegli anni difficili del dopoguerra. Il carattere aforistico dei brani è sottolineato dall'assenza di accompagnamento, che concentra l'attenzione sulla melodia e sul suo rapporto con la dimensione ritmica.

Lo statunitense Steve Reich è considerato insieme a Philip Glass e a pochi altri uno dei padri della corrente minimalista in musica. La composizione della musica minimale si sviluppa essenzialmente su cellule melodiche brevi e semplici, e su figure ritmiche immediate, dipanando il discorso creativo sulla ripetizione, spesso ossessiva, di tali moduli, mentre il castello armonico e timbrico si evolve gradualmente a formare la chiave espressiva dell'opera (Reich è anche autore di un breve saggio dal titolo *Music as a gradual process* che ben sintetizza la prassi compositiva minimalista). Per ottenere i risultati desiderati in questo senso, Reich ha sentito la necessità di fare riferimento a formule musicali tipiche della musica etnica proveniente da aree sociali nelle quali il ritmo e il suono percussivo e ricorsivo erano caratteristiche strutturali, come nella musica della zona centrafricana. Così, nel 1970 ha studiato le più diverse tecniche percussive con un maestro della tribù degli Ewe in Ghana, e da allora i suoi lavori prendono spunto dalla musica circolare africana. Tale spunto è però soltanto una cellula intellettuale dalla quale generare forme che permettono chiavi espressive interessanti e diversificate.

Di *Music for pieces of wood*, scritto nel 1973, lo stesso Reich ha scritto: "Ho voluto comporre musica usando gli strumenti più semplici possibile. La scelta è caduta sui *claves* (o piuttosto canne fatte di legno molto duro [i *claves* sono strumenti dei neri dei Caraibi e del Brasile, costituiti da bastoncini di legno, anche cavi, di diversa lunghezza, che vengono battuti tenendo chiuso l'uno o l'altro palmo della mano in funzione di cassa armonica, *n.d.t.*), per le loro differenti e precise intonazioni (La, Si, Do #, Re # e un altro Re # un'ottava sopra) e timbro. Ne è risultato uno dei più rumorosi pezzi di musica che abbia mai scritto, sebbene non vi sia alcuna amplificazione. La sua struttura ritmica è basata su un processo in cui alcuni schemi ritmici prendono forma man mano che si sostituiscono le battute alle pause. Consiste di tre sezioni che includono un tema-motivo sempre più breve: 6/4, 4/4, 3/4".

I *Giardini di Istanbul* per tre marimbe e violoncello sono l'opera del siciliano Maurizio Curcio per un altro siciliano, il violoncellista Giovanni Sollima. La composizione è nata "dalla collaborazione dell'ensemble Officina Artium con alcuni compositori contemporanei siciliani, dalla riproposizione di brani di repertorio riarrangiati per l'originale organico strumentale, dalla manipolazione di ritmi di varie tradizioni musicali e dalla volontà di porre in primo piano la stretta relazione tra musica e danza nelle varie forme e nei diversi stili. I *Giardini di Istanbul*, quindi, prende la forma di un concerto danzato dove la condivisione delle esperienze degli artisti, il forte spirito di ricerca e d'innovazione e soprattutto lo stesso concetto di arte globale, costituiscono la narrativa della performance". In particolare, secondo quanto asserito dalla percussionista Marina Borgo che ne ha eseguito la partitura, "le tre marimbe costruiscono una gabbia ritmica nella quale il violoncello rimane intrappolato, lotta per uscire, riesce a levarsi in volo, ricade...".

Il terzo pezzo in programma è del californiano John Cage, a tutti noto per i suoi atteggiamenti e le sue provocazioni musicali talmente spregiudicate da attrarre l'attenzione e la simpatia anche del grande pubblico. (Memorabile per gli italiani è, fra l'altro, la sua partecipazione nel 1958 al telequiz *Lascia o raddoppia?* in qualità di esperto di funghi, vincendo alla puntata ben 5 milioni di lire. E memorabile fu la gaffe di Mike Buongiorno, che dopo aver ascoltato allibito una sua composizione che prevedeva come strumenti una vasca da bagno, un innaffiatoio, cinque radio, un pianoforte, dei cubetti di ghiaccio, una pentola a vapore e un vaso di fiori, e dopo avergli chiesto "torna in America o resta qui?", si sentì

rispondere: “*Mia musica resta*”. Al che l’ineffabile Mike ribatté: “*Ah, lei va via e la sua musica resta qui, ma era meglio il contrario: che la sua musica andasse via e lei restasse qui*”).

Figlio di un eclettico inventore (progettò un sottomarino a benzina, un sistema di proiezione televisiva, una medicina per la tosse...), Cage dimostrò fin da ragazzo interessi artistici sui più diversi fronti, dalla poesia, all’architettura, al teatro, alla musica. Allievo per un certo periodo anche di Schönberg, si stabilì intorno al 1937 a Seattle, dove trovò lavoro alla *Cornish School of the Arts* come compositore di musiche per balletto. Qui, grazie anche all’incontro con il coreografo Merce Cunningham, si interessò alla danza post-moderna, e iniziò a dedicarsi quasi esclusivamente alla musica percussiva, dettata alla ricerca di soluzioni timbriche e ritmiche originali. Nel 1939 fondò un’orchestra di percussioni, e per essa compose lavori che prevedevano anche strumenti impropri come tazzine, cerchioni di auto, contenitori di latta. *Third Construction* è del 1941, e fu dedicata a Xenia Kashevaroff, che suonava nel complesso e sarebbe poi divenuta sua moglie. La composizione, che prevede fra l’altro anche barattoli di latta è divisa in 24 sezioni di 24 battute ognuna, con strutture ritmiche che ruotano tra i quattro esecutori: 8, 2, 4, 5, 3, 2 per il quarto, 2, 8, 2, 4, 5, 3 per il primo, ecc.

Gli ultimi tre brani ci portano nel vivo della musica contemporanea.

Enrico Pieranunzi, romano, è da molti anni tra i protagonisti più noti e apprezzati della scena jazzistica europea. Pianista, compositore, arrangiatore, ha registrato più di settanta cd a suo nome spaziando dal piano solo al trio, dal duo al quintetto, immettendo, a detta dei critici più accreditati, “nuova linfa nel jazz contemporaneo”.

Di lui lo scrittore e giornalista nordamericano Nat Hentoff ha scritto: “Pieranunzi è un pianista di intenso lirismo, capace di tirar fuori un’idea dietro l’altra e di disegnare linee caratterizzate da una grande chiarezza e logica interna; egli è in grado di swingare con energia e freschezza e, nello stesso tempo, di non perdere mai la sua capacità poetica. La sua musica canta”.

Giovanni Sollima, l’abbiamo già ricordato, è un musicista siciliano, nato a Palermo nel 1962, un violoncellista di formazione classica che si è dedicato e si dedica a un’intensa attività compositiva che gli ha procurato fama internazionale, anche grazie all’apprezzamento dimostrato da artisti quali Riccardo Muti e la Filarmonica della Scala, Gidon Kremer, Yuri Bashmet e I Solisti di Mosca; Yo-Yo Ma, Mario Brunello e molti altri. La sua curiosità creativa lo ha spinto a esplorare nuove e anticonvenzionali frontiere nel campo della composizione, attraverso originali contaminazioni fra generi diversi: Rock, jazz, electric, minimalismo anglosassone e musica etnica della Sicilia e di tutta l’area mediterranea. Nelle sue creazioni si avvale dell’utilizzo di strumenti acustici occidentali e orientali, elettrici ed elettronici, e altri di sua invenzione. Il brano qui proposto è stato espressamente commissionato dall’ensemble Tetraktis-Percussioni, nell’intento di contribuire all’ampliamento del repertorio cameristico per percussioni, pressochè inesistente in Italia. Tra gli altri compositori, sono stati coinvolti Carlo Boccadoro, Paolo Ugoletti, Thomas Briccetti, Tonino Battista, e numerosi altri, e nel ‘99 ne è stato realizzato un disco, dal titolo appunto *Millennium Bug* e prodotto da Pinkhouse Studios di Ancona.

Quello di Fabrizio Nocchi, compositore senese emigrato in Germania e attualmente residente e attivo a Berlino, è infine un omaggio a Frank Zappa, l’originalissimo musicista statunitense prematuramente scomparso nel 1993. Perennemente in bilico tra il rock, il jazz, il teatro dell’assurdo e la ricerca musicale più avanzata, quella di Zappa è un’interessante figura che ci costringe a esplorare i difficili confini tra musica pop e musica colta, tra il sapere della tradizione e la più spregiudicata e trasgressiva sperimentazione, il più delle volte anche profondamente dissacratoria.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 25 febbraio 2010, ore 21

## QUARTETTO PER ARCHI BENNEWITZ - Premio Borciani 2008

**Jiri Nemecek, Stepan Jezek**, violini

**Jiri Pinkas**, viola

**Stepan Dolezal**, violoncello

### Programma

Wolfgang Amadeus Mozart      Quartetto per archi in Do maggiore K 465 "Le Dissonanze" (1785)  
(1756-1791)

*Adagio - Allegro*  
*Andante cantabile*  
*Minuetto (Allegro) - Trio*  
*Allegro*

Anton Webern                      Sei Bagatelle op. 9 (1913)  
(1883-1945)

*1 - Mäßig*  
*2 - Leicht bewegt*  
*3 - Ziemlich fließend*  
*4 - Sehr langsam*  
*5 - Äußerst langsam*  
*6 - Fließend*

\* \* \*

Johannes Brahms      Quartetto per archi n. 3 in Si b maggiore op. 67 (1876)  
(1833-1897)

*Vivace*  
*Andante*  
*Agitato. Allegretto non troppo*  
*Poco allegretto con variazioni - Doppio movimento*

\* \* \*

Subito dopo la sua fondazione, avvenuta presso l'Academy of Performing Arts di Praga nel 1998, il **Quartetto Bennewitz** si è affermato come uno dei più famosi ensemble da camera della Repubblica Ceca. Il suo nome deriva dal famoso violinista e insegnante ceco Antonin Bennewitz (1833-1926).

Due grandi personalità hanno giocato un ruolo cruciale nella crescita artistica del Quartetto: il Professor Rainer Schmidt (Quartetto Hagen), le cui lezioni sono state frequentate dal Quartetto Bennewitz presso l'Escuela Superior de Música Reina Sofia di Madrid (2002-2004), e il Professor Walter Levin (Quartetto LaSalle), che ha collaborato con il Quartetto all'Accademia Musicale di Basilea tra il 2004 e il 2006. In quegli anni il Quartetto Bennewitz era anche impegnato come ensemble-in-residence presso la stessa Accademia e teneva, in aggiunta ai progetti specifici, lezioni di musica da camera per giovani quartetti e ensemble.

Tra i diversi riconoscimenti ricevuti (Premio della Fondazione Bohuslay Martinu nel 2001, Premio di Laurea della Società Ceca di Musica da Camera nel 2004, National Presentation Concerts Award ad Amsterdam nel 2004; borsa di studio FNAPEC a Parigi nel 2006) il Quartetto Bennewitz ha anche vinto due premi speciali (il Premio della Fondazione Theodor Rogler e il Bärenreiter Urtext Prize) in occasione dell'ARD Competition a Monaco, in Germania; nel 2005 ha inoltre ricevuto la Medaglia d'Oro al Concorso Internazionale di Musica da Camera di Osaka, in Giappone, e nel giugno 2008 il primo premio al Concorso per quartetti d'archi "Paolo Borciani" di Reggio Emilia.

Il tour-premio di 50 concerti ha portato i quattro giovani musicisti a partecipare tra il 2008 e il 2009 ad importanti stagioni concertistiche di Tokyo, New York, Los Angeles, Amburgo, Brema, Stoccarda, Bruxelles, Basilea, Roma e Firenze.

Il Quartetto Bennewitz ha già partecipato a festival internazionali di musica tra cui quello di Rheingau, di Lucerna, la Primavera di Heidelberger in Germania, l'Orlando Festival in Olanda e il Festival di Primavera di Praga; si è inoltre esibito presso le più importanti sale concertistiche d'Europa (il Concertgebouw di Amsterdam, l'Auditorium Nazionale di Madrid, l'Herkulessaal di Monaco e il Rodolfinum di Praga).

Oltre ad un considerevole numero di cd, il Quartetto ha registrato per la Radio e la Televisione Ceca, così come per un numero importante di radio e televisioni straniere (SWR, BR e NWR, Germania; Radio 4, Olanda; ORF, Austria; Rádio Clásica, Spagna; STV Radio e Yomiuri TV, Giappone). Nella primavera del 2008 è stato pubblicato il loro ultimo cd con i Quartetti per archi n. 4 di Janacek e Bartók per Coviello Classics.

\* \* \*

Se è vero che Mozart non sempre fu capito dai contemporanei, è pur vero che egli poté godere almeno della soddisfazione di essere pienamente compreso da colui che era unanimemente considerato il più illustre compositore allora vivente, Franz Joseph Haydn. La sua stima per Mozart è ben documentata, e famoso è rimasto il giudizio che egli espresse al padre

Leopold: “Le dico davanti a Dio, da uomo onesto, che Suo figlio è il più grande compositore che io conosca di persona e di nome; ha gusto e inoltre un’enorme tecnica compositiva”. Il rispetto era reciproco, e Mozart manifestò il proprio dedicando al più anziano musicista una serie di sei quartetti per archi, composti nell’arco di oltre due anni e pubblicati nel 1785 come Op. X, che rappresentava consapevolmente uno dei suoi risultati artistici più alti. Nella dedica Mozart si rivolgeva, in italiano, “al mio caro amico Haydn”, e confessava che quei “sei miei figli” costituivano “il frutto di una lunga e laboriosa fatica”, il che, detto da Mozart, lasciava intuire l’importanza da lui stesso attribuita all’opera. In breve, si trattava della profonda assimilazione e di una rilettura in chiave del tutto personale di quanto Haydn aveva saputo dare con i *Quartetti russi* op. 33, scritti “in uno stile particolare e completamente nuovo”: quello che oggi definiamo ‘stile classico’ per eccellenza, basato su un nuovo equilibrio delle parti, grazie al quale il discorso musicale è condotto da un calibratissimo dialogo dei quattro strumenti, chiamati a svolgere un ruolo paritario e non più relegati alle funzioni tradizionalmente predefinite di guida melodica, basso e riempimento armonico. Il *Quartetto* K 465, datato 14 gennaio 1785, è l’ultimo della raccolta, e come gli altri manifesta quella vocazione alla sperimentazione che il genere, destinato ad ambienti raffinati ed esclusivi, mostrava: soprattutto l’*Adagio* iniziale contiene arditezze armoniche che curiosamente sconcertarono meno i critici contemporanei che quelli ottocenteschi, i quali non esitarono a ‘correggere’ quegli ‘errori’ di scrittura che originarono il titolo di *Dissonanzen-Quartett*; titolo che tuttavia non rende piena giustizia alla composizione nel suo insieme, poiché tali ombre non riescono a oscurare quella fondamentale solarità verso cui l’opera, saldamente ancorata a un luminoso do maggiore, è indubbiamente proiettata.

Meno di cinque minuti complessivi richiede l’esecuzione di tutte e sei le Bagatelle op. 9 di Anton Webern, piccoli brani concentrati nel breve corso di poche battute (il più lungo di essi ne contiene solo 13). Il titolo e la durata della raccolta non deve tuttavia far pensare a un lavoro marginale di Webern, giacché la concisione rappresenta comunque una delle caratteristiche peculiari del suo linguaggio: basti pensare che la sua intera produzione (31 numeri d’opera, più qualche trascrizione) richiede in tutto poco più di tre ore di esecuzione. Proprio la concentrazione fa anzi di questi brani la ragione della loro importanza, poiché per la prima volta ogni singola nota, perduta ogni funzione tonale, diviene un’entità completa e autonoma, carica di profondi significati musicali, così che Schönberg ebbe a scrivere, riferendosi a questi pezzi: “*Considerate quanta moderazione sia necessaria per esprimersi così brevemente. Ogni sguardo può venire esteso ad un poema, ogni sospiro ad un romanzo. Ma esprimere un romanzo in un singolo gesto, una gioia in un solo respiro trattenuto, tale concentrazione è solamente possibile in assenza di autocommiserazione. Questi brani (come la musica di Webern in generale) saranno capiti solo da coloro che credono che attraverso il suono si possa dire qualcosa che può venire espresso solamente in suono*”.

Con il terzo e ultimo Quartetto per archi di Brahms si torna allo spirito della civiltà viennese di Haydn e Beethoven, non però vissuto come un’artificiosa rievocazione nostalgica, ma come espressione di una naturale adesione a un ideale stilistico perfettamente assimilato. La nettezza dei temi, la trasparenza e la leggerezza della trama, la distensione melodica, l’impronta a volte gioviale e perfino spiritosa, rendono questa partitura pulsante di vita, limpida, orientata a una comunicativa immediata e serena. Come tante altre composizioni del Brahms più felice, anche questa venne composta quando il compositore si trovava in vacanza immerso in un paesaggio naturale incontaminato, nella fattispecie quello di Ziegelhausen, un piccolo e tranquillo villaggio adagiato sulle verdi pendici di una montagna sulla riva destra del fiume Neckar, a quattro chilometri da Heidelberg. Già il primo movimento, un *Vivace* costruito in classica forma-sonata su tre temi gioiosi e danzanti, che sembrano richiamare i ritmi un po’ paesani delle cornette da postiglione, introduce a un clima pastorale e idillico, L’*Andante* è una sorta di Lied nello stile di romanza, che si conclude poeticamente su un *pianissimo* di sapore schumanniano. Anche il terzo movimento, pur avendo la forma dello scherzo, non ne ha il carattere, e si mantiene su atmosfere elegiache e perfino di struggente malinconia, grazie anche al colore particolare della viola che qui assume un ruolo predominante. Il *Poco allegretto* conclusivo, infine è formato da un tema, in carattere di Volkslied, seguito da otto variazioni e un’ampia coda. Le prime tre variazioni hanno carattere prevalentemente contrappuntistico, mentre la quarta, quinta e sesta sono trattate in forma più concertante. La settima e l’ottava riprendono il primo tema del *Vivace* iniziale, mentre la grandiosa coda ripropone il tema principale del finale stesso in aumentazione (cioè con i valori dilatati), conferendo così alla composizione un forte senso di unità formale.

Di questo quartetto Brahms arrangiò poi anche una trascrizione per pianoforte a quattro mani.

Auditorium San Barnaba, Giovedì 11 marzo 2010, ore 21

**Marcello Nardis**, tenore  
**Andrea Bacchetti**, pianoforte

### Programma

**Robert Schumann**

1810-1856

*Nel bicentenario della nascita*  
(1810-2010)

#### **Liederkreis op. 24**

(Heine)

1. Morgens steh' ich auf und frage
2. Es treibt mich hin, es treibt mich her
3. Ich wandelte unter den Bäumen
4. Lieb' Liebchen
5. Schöne wiege meiner Leiden
6. Warte, warte wilder Schiffman
7. Berg und Burgen schau herunter
8. Anfangs wollt' ich fast verzagen
9. Mit Myrten und Rosen

#### **Der arme Peter op. 53 n. 3**

(Heine)

- I. Der Hans und die Grete
- II. In meiner Brust, das sitzt ein Weh
- III. Der arme Peter wankt vorbei

\* \* \*

#### **Dichterliebe op. 48**

(Heine)

1. Im wunderschönen Monat Mai
2. Aus meinen Tränen sprießen
3. Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne
4. Wenn ich in deine Augen seh
5. Ich will meine Seele tauchen
6. Im Rhein, im heiligen Strome
7. Ich grolle nicht
8. Und wüßten's die Blumen, die kleinen
9. Das ist ein Flöten und Geigen
10. Hör' ich das Liedchen klingen
11. Ein Jüngling liebt ein Mädchen
12. Am leuchtenden Sommermorgen
13. Ich hab' im Traum geweinet
14. Allnächtlich im Traume
15. Aus alten Märchen winkt es
16. Die alten, bösen Lieder

\* \* \*

**Marcello Nardis** contemporaneamente agli studi classici si è laureato con lode in greco antico presso l'Università La Sapienza di Roma; ha studiato flauto traverso e composizione, diplomandosi col massimo dei voti in pianoforte al Conservatorio di Santa Cecilia di Roma e in canto al Conservatorio San Pietro a Majella di Napoli.

Ha debuttato come tenore nel 2003 cantando per il Santo Padre Giovanni Paolo II in occasione della XVII Giornata Mondiale della Gioventù svoltasi a Toronto.

L'anno successivo interpretava *L'Italiana in Algeri* di Rossini cui facevano seguito *Cenerentola*, *Petite Messe* e *Stabat Mater*.

Da questo momento accanto alla esecuzione di titoli della tradizione operistica italiana ed estera (*Acis and Galatea*, *Lo frate 'nnamorato*, *Il matrimonio segreto*, *Don Giovanni*, *La fille du Regiment*, *L'elisir d'amore*, *Zaira*, *Oberto*, *Gianni Schicchi*, *Boris Godunov*, *Der Rosenkavalier*, *The rake's Progress*) e del repertorio sacro (*Messiah*, *La resurrezione* e *Te Deum* di Haendel, *Magnificat*

di Bach; *Stabat Mater* di Haydn; *Messa dell'Incoronazione*, *Requiem* di Mozart *Missa Solemnis* di Beethoven) ha affiancato quella di opere meno frequentate (*Le Berger fidèle*, *Castor et Pollux* e *Pygmalion* di Rameau; *Re David* di Honegger; *Salmo XIII* e *Faust-Symphonie* di Liszt; *Die Erste Walpurgisnacht* di Mendelssohn; *Requiem* di Donizetti) con particolare interesse per la riscoperta di lavori di Scuola napoletana e del Settecento in genere, protagonista spesso di prime esecuzioni (*Eurilla e Alcindo* di Vivaldi; *La prosuntuosa delusa* di Sigismondo, *L'uccellatrice* e *Don Falcone* di Jommelli; *Lo matremmonio annascuso* di Leo; *Ifigenia in Aulide* di Cherubini; *L'uomo femmina* di Galuppi; *Semiramide* di Porpora; *Achille in Sciro* di Amicone etc), cimentandosi, allo stesso tempo, con il Teatro musicale italiano del '900 (*L'aumento e Procedura penale* di Chailly, *La favola di Orfeo* di Casella, *Orfeo* di Malipiero e *Pinocchio* di Valli).

Seguito nello studio del repertorio da Enza Ferrari e dal tenore Dano Raffanti, sta approfondendo la prassi esecutiva barocca con Jill Feldman, Jennifer Smith e Christophe Rousset (Monteverdi: Madrigali eseguiti con Les Talens Lyriques).

Ha cantato per prestigiose Istituzioni musicali, Teatri e Festival tra i quali: Accademia Nazionale di Santa Cecilia; Accademia Filarmonica Romana; Teatro Massimo Bellini di Catania; Teatro Regio di Torino; Teatro Comunale di Bologna; Teatro Regio di Parma; Teatro San Carlo di Napoli; Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Comunale di Modena; Teatro Lirico Sperimentale di Spoleto; Teatro Verdi di Busseto; Accademia A. Scarlatti di Napoli; Accademia Musicale Chigiana; Gioventù Musicale di Milano; Gran Teatro del Liceu di Barcellona; Opéra di Hanoi; A.B.A.O. di Bilbao; Auditorium Maria Callas di Atene; Teatro Coliseum di Buenos Aires; Auditorium Perez Uribe di Asunción; Festival della Valle d'Itria; Festival dei Due Mondi di Spoleto; Festival di Musica da camera di Asolo; Festival Pergolesi-Spontini di Jesi; Estate musicale frentana; Festival Barocco di Viterbo; Festival Internaz di Musica Sacra (con i Wiener Philharmoniker).

Studia il repertorio liederistico con il tenore Peter Schreier, svolgendo intensa attività concertistica in Italia e all'Estero: Beethoven: *An die ferne Geliebte*; Schubert: *Die Schöne Müllerin*, *Die Winterreise*, *Schwanengesang*; Schumann: *Liederkreis* op.24, *Dichterliebe*; Mendelssohn *Lieder* (in uscita cd monografico realizzato con Andrea Bacchetti per Decca); Brahms: *Die Schöne Magelone*, *Vier ernste Gesänge*; Liszt: *Lieder*; Schönberg: *Fünfzehn Gedichte*; Berg: *Sieben frühe Lieder*; Hindemith: *Die junge Magd*; Mahler: *Des Knaben Wunderhorn* (extr.) e, in lingua russa, Glinka *Adieu à St Petersburg*; Mussorgskij *Chants et danses de la Mort*; Prokofiev *Trois Romances sur poemes de Pouchkine*, *Chansons populaire russes*; Borodin *Melodies russes* (extr.).

Ha inciso per RivoAlto *L'uccellatrice* di Jommelli, per Dynamic *I giochi di Agrigento* di Paisiello (live, first rec.) e *l'Achille in Sciro* di Sarro (live, first rec.) e per Bongiovanni *L'uomo femmina* di Galuppi (first rec.).

Tra gli impegni più recenti si segnala il *Boris Godunov* al Teatro la Fenice di Venezia, con la direzione di Eliahu Inbal e la regia di E. Nekrošius e, tra i prossimi, il *Demofonte* di Jommelli sotto la direzione di Riccardo Muti (Festival di Salisburgo; Opéra di Parigi; Ravenna Festival: maggio-luglio 2009) e il ritorno a Martina Franca con la *Iphigénie auf Tauris* di Gluck-Strauss.

**Andrea Bacchetti** è nato a Genova nel 1977. Giovanissimo ha incontrato e raccolto i consigli di musicisti come Karajan, Magaloff, Baumgartner, Berio e Horszowski, ed è stato premiato con prestigiose Borse di Studio dal Mozarteum di Salisburgo, dalla Yamaha Music Foundation di Londra, dal Conservatorio Nazionale di Parigi, che gli hanno consentito di frequentare Maestri quali Dorenski, Kammerling, Perticaroli, Perahia, Goode, Lonquich, Weissenberg, ecc. Diplomato "Master" all'Accademia di Imola con F. Scala, ha debuttato a 11 anni a Milano con i Solisti Veneti diretti da C. Scimone. Da allora ha suonato frequentemente in festival internazionali quali Lucerna, Salisburgo, Belgrado, Santander, Antibes, Vicenza, Bologna, Aosta, Brescia e Bergamo, Sermoneta, Camerino, Sorrento, Ravello, Torino, Como, La Coruna, Pesaro, Bellinzona, Cremona, Cerro, Badworishofen, Husum, Ravenna ecc., e presso importanti centri musicali come la Konzerthaus di Berlino, la Salle Pleyel e la Salle Gaveau di Parigi, la Rudolfinum Dvořak Hall di Praga, il Teatro alla Scala e la Sala Verdi di Milano, il Teatro Coliseo, di Buenos Aires; il Conservatorio di Mosca il Teatro Real di Madrid, la Gewandhaus di Lipsia, ecc.; ha partecipato a Milano al ricordo di L. Berio insieme all'Ensemble Intercontemporain e P. Boulez e a Los Angeles e New York in concerti dedicati al "Maestro"; ha effettuato tournée in Giappone, Sud America, ecc. con direttori ed orchestre di rilievo internazionale come la Camerata Salzburg, i Lucerne Festival Strings, la Cappella Istropolitana, la Prague Chamber Orchestra, la Filarmonica della Scala, la MDR Sinfonie Orchestra di Lipsia, la RTVE Radiotelevisione Spagnola, ecc. In Italia suona regolarmente con le maggiori orchestre e per le principali associazioni concertistiche. È ospite regolare dal 1998 delle Serate Musicali di Milano, dove ha in corso di esecuzione un programma pluriennale con l'integrale dell'opera per tastiera di Bach. Suona in duo con R. Filippini, con il Quartetto Prazak, i Quartetti di Cremona e della Scala, il Quartetto Ysaye. Le sue Suite Inglesi di Bach (Decca) hanno raccolto unanimemente consensi particolarmente entusiastici dalla stampa specializzata e non, ed hanno ricevuto il premio dalla prestigiosa rivista americana "Classics Today". Il cd "Berio Piano Works" (Decca), particolarmente voluto ed apprezzato dal compositore con il quale Bacchetti ha studiato e collaborato fin da quando aveva 11 anni, ha avuto la "nomination" al Premio Amadeus 2005; segnalato tra le migliori incisioni dell'anno dalle più autorevoli riviste musicali italiane e estere; fra quelle più autentiche e significative in assoluto da Diapason e Mundoclasico.

Il Sacd con l'integrale delle "6 Sonatas" di Cherubini (RCA Red Seal - Sony/Bmg) ha già raccolto giudizi artistici elevatissimi dalla critica internazionale; le "5 Stelle" di Musica, Amadeus, i "5 Diapason" dell'omonima rivista francese, le 4 stelle di Le Monde de la Musique, "Le Choix" di Radio France, e le maggiori riviste europee. L'integrale del *Gradus ad Parnassum* di Clementi (Arts) è stata premiata dalla rivista giapponese Record Gejiutsu. Il DVD Arthaus con le *Variazioni Goldberg* di Bach, con ampia monografia, trasmesso con grande successo da Sky Classica, è stato segnalato tra i migliori dvd dell'anno dalla stampa specializzata europea e americana. Sono da ricordare le "5 stelle" di BBC Music Magazine, di Amadeus, Musica, Ritmo; la raccomandazione di Gramophone, International Record Review, il premio di Classics Today France.com; ecc.

Di lui la critica ha scritto: "His legato is truly marvellous" (www.musicweb.uk.net); "I particularly enjoyed his Schiff-like sense of fantasy, more Italian whimsy than Germanic awestruck reverence" (*International Record Review*); "While Bacchetti can do detached and dry-point articulation to Gouldian specifications, he's more about singing lines and warm sonorities" (*Gramophone*); "con un suono pulito e trasparente, un sobrio stile pianistico, un virtuosismo privo di vanità ed uno stile personale e rigoroso, Bacchetti lascia trasparire una elevatissima sensibilità musicale scevra di effetti" (E. Franco, El Pais, Madrid).

\* \* \*

Com'è noto, le prime ventitre opere pubblicate di Schumann sono dedicate esclusivamente al pianoforte, e coprono approssimativamente il primo decennio della sua attività di compositore, vale a dire gli anni Trenta dell'800. Pochi però sanno che i primi tentativi del giovane musicista nel campo della composizione furono tutti rivolti al repertorio vocale. Da

bambino egli si cimentò nella produzione di cori sacri, e da studente scrisse assiduamente Lieder, tanto che nel 1828 ne mandò una scelta al direttore d'orchestra di Braunschweig Gottlob Wiedebein, ottenendone un giudizio lusinghiero e l'incoraggiamento a proseguire. Dal 1829 egli abbandonò però il genere, dedicandosi esclusivamente alla musica strumentale: alcune idee vennero riutilizzate per certi lavori pianistici, ma i Lieder vennero poi pubblicati solo nel 1893 (i primi tre) e nel 1933 (i rimanenti). Tale disinteresse era frutto di una precisa e consapevole presa di posizione, probabilmente determinata dalle esperienze acquisite in un viaggio in Italia compiuto appunto nell'estate del 1829: la decisa avversione per il belcanto del melodramma italiano lo portò evidentemente ad essere fortemente critico in generale sull'abbinamento stesso di musica e parole.

Ancora nell'estate del 1839, Schumann affermava di aver per tutta la sua vita considerato le composizioni per canto "inferiori alla musica strumentale e di non averle mai ritenute grande arte. Solo sei mesi più tardi, egli si dedicava con vera e propria foga alla produzione di Lieder, e sorprende l'entusiastico messaggio alla fidanzata nel febbraio 1840: "Ah, Clara, che beatitudine scrivere per la voce; era tanto che non la provavo".

Questa improvvisa svolta fu in realtà più apparente che reale, perché l'intera sua produzione musicale era sempre stata intrisa di letteratura e poesia, l'interesse per le quali non era mai venuto meno. Ben nota è la sua profonda passione per l'opera di Jean Paul, ma va qui ricordato anche un altro incontro, forse determinante per la sua formazione artistica: l'8 maggio 1828, durante un viaggio a Monaco, egli conobbe Heinrich Heine, poeta e scrittore che lavorava lì come redattore di un giornale. Carattere cordiale e dalla conversazione brillante, Heine colpì Schumann non solo per il suo "sorriso superiore, amaro e ironico" nei confronti della meschinità umana, ma anche per la sua produzione poetica: l'anno precedente, aveva infatti pubblicato il suo *Buch der Lieder* che lo rese famoso come autore di testi particolarmente adatti ad essere musicati.

Nel 1833 Schumann annotava sul suo diario di Lipsia: "Composto poesie musicali su liriche di H. Heine e dedicate a Heine". Si può verosimilmente dedurre che egli intendesse scrivere "poesie" pianistiche nelle quali il testo non venisse espressamente cantato, ma forse solo implicitamente affiancato alla musica, o recitato durante o dopo l'esecuzione.

In ogni caso sembra che una volta rotti gli indugi, egli abbia iniziato a comporre Lieder proprio partendo dalle poesie di Heine. Da quel momento, fu poi una vera valanga: nel corso del solo 1840 ne scrisse ben centotrentotto.

È stato però in proposito sottolineato che tale produzione non segnò una vera e propria rottura nell'evoluzione creativa del musicista, ma in un certo senso rappresentava la continuazione dei suoi pezzi caratteristici per pianoforte. Lo strettissimo legame tra canto e pianoforte rendeva infatti i Lieder come veri e propri "pezzi per pianoforte con un testo sopra o sotto", a differenza di molti Lieder a esempio di Schubert, nei quali le due parti sembravano procedere parallelamente ma indipendenti. Così come molta sua musica pianistica sembrava ispirarsi al genere del Lied e quasi reclamava l'accompagnamento di un testo, la produzione dei Lieder non dovette richiedere un approccio compositivo troppo diverso rispetto alle opere strumentali.

In realtà, per ammissione dello stesso Schumann, il processo creativo effettivamente differiva da quello precedente, perché il musicista ora componeva "stando in piedi o camminando, non seduto al pianoforte", ma ciò solo perché questo gli garantiva una maggiore immediatezza della melodia vocale. A parte questo, la consapevolezza che "la sola voce non può rendere tutto" indicava al compositore la via da seguire: il compito di far emergere le "finezze della poesia" spettava al pianoforte, che doveva "intrecciare" indissolubilmente la propria parte con quella del canto. Questo legame costituiva il maggior contributo di Schumann al genere del Lied che - non dobbiamo dimenticare - secondo i principi estetici allora generalmente dominanti doveva essere semplice, spontaneo, nazionale e in definitiva senza pretese artistiche.

Proprio la consapevolezza di questa nuova qualità della sua opera spiega forse l'entusiasmo e il fervore creativo di quell'anno 1840. Schumann stesso a quell'epoca scrisse in un suo articolo che, preso una volta tanto dal desiderio di "lodare qualcosa", aveva dovuto cercare a lungo tra cinquanta fascicoli di Lieder di autori diversi, prima di trovare qualcosa di buono. Il genere, dopo la straordinaria produzione di Schubert - che Schumann peraltro non mostrò di apprezzare almeno tanto quanto le sue opere strumentali - sembrava aver troppo ceduto alle lusinghe del popolaresco, ed era scaduto in un gusto musicale eccessivamente semplicistico e tutto sommato povero, espressione di un romanticismo banalizzato. Con il senno di poi, oggi possiamo dire che fu proprio Schumann a risollevarne le sorti artistiche. La sua produzione non ha la forza infallibile e la straordinaria immediatezza dei Lieder di Schubert, ma spicca per la raffinatezza della scrittura e per la ricchezza di sfumature date soprattutto dall'accompagnamento pianistico, tanto complesso da preludere in qualche modo al trattamento wagneriano dell'orchestra, con inserzioni di commenti, sovrapposizioni di immagini, richiami più o meno nascosti. Forse anche per questo Schumann preferiva i cicli, del tutto congeniali al suo modo di pensare la forma musicale. Già dall'op. 24, intitolata appunto *Liederkreis* (Ciclo di Lieder), compare questa struttura, i cui collegamenti interni non sempre sono evidenti, ma anzi spesso di difficile decifrazione. Ciò sembra evidenziarsi in misura ancor maggiore con la raccolta intitolata *Dichterliebe*, pubblicata nel 1844 ma composta in quello stesso 1840, nella quale i sedici componimenti spaziano in una gamma emotiva davvero ampia, passando rapidamente dal pathos, all'intimità, all'ironia, all'umor tetro, secondo percorsi che tradiscono tutta la complessità della psicologia schumanniana.

## Liederkreis

H. Heine

R. Schumann. op. 24. Nr. 1-9, 1840

1  
Morgens steh'ich auf und frage:  
Kommt feins Liebchen heut?  
Abends sink'ich hin und klage:  
Aus blieb sie auch heut.  
    In der Nacht mit meinem Kummer  
    Lieg'ich schlaflos, wach;  
    Träumend, wie im halben Schlummer,  
    Wandle ich bei Tag.

2  
Es treibt mich hin, es treibt mich her!  
Noch wenige Stunden, dann soll ich sie schauen,  
Sie selber, die schönste der schönen Jungfrauen;  
Du treues Herz, was pochst du so schwer!  
    Die Stunden sind aber ein faules Volk!  
    Schleppen sich behaglich träge,  
    Schleichen gähnend ihre Wege;  
    Tummele dich, du faules Volk!  
Tobende Eile mich treibend erfaßt!  
Aber wohl niemals liebten die Horen;  
Heimlich im grausamen Bunde verschworen,  
Spotten sie tückisch der Liebenden Hast.

3  
Ich wandelte unter den Bäumen  
Mit meinem Gram allein;  
Da kam das alte Träumen,  
Und schlich mir ins Herz hinein  
    Wer hat euch dies Wörtlein gelehret,  
    Ihr Vöglein in luftiger Höh'?  
    Schweig still! wenn mein Herz es höret,  
    Dann tut es noch einmal so weh.  
«Es kam ein Jungfräulein gegangen,  
Die sang es immerfort,  
Da haben wir Vöglein gefangen  
Das hübsche, goldne Wort.»  
    Das sollt ihr mir nicht mehr erzählen,  
    Ihr Vöglein wunderschlau;  
    Ihr wollt meinen Kummer mir stehlen,  
    Ich aber niemanden trau'.

4  
Lieb Liebchen, leg's Händchen aufs Herze mein;  
Ach, hörst du, wie's pochet im Kämmerlein?  
Da hauset ein Zimmermann schlimm und arg,  
Der zimmert mir einen Totensarg.  
    Es hämmert und klopfet bei Tag und bei Nacht;  
    Es hat mich schon längst um den Schlaf gebracht.  
    Ach! sputet Euch, Meister Zimmermann,  
    Damit ich balde schlafen kann.

5  
Schöne Wiege meiner Leiden,  
Schönes Grabmal meiner Ruh',  
Schöne Stadt, wir müssen scheiden,  
Lebe wohl! Ruf'ich dir zu.  
    Lebe wohl, du heil'ge Schwelle,  
    Wo da wandelt Liebchen traut;  
    Lebe wohl! du heil'ge Stelle,  
    Wo ich sie zuerst geschaut.  
Hätt'ich dich doch nie gesehen,

1  
Al mattino mi alzo e mi chiedo:  
verrà oggi la bella, l'amata?  
Di sera mi accascio e gemo:  
anche oggi è stata lontana.  
    Nella notte con il mio dolore  
    giaccio sveglio, senza sonno;  
    sognando, in un quasi sopore,  
    vado errando di giorno.

2  
Di qui, di là, incalzare mi sento!  
Poche ore d'attesa e devo vederla,  
di tutte le vergini lei, la più bella;  
perché batti, cuore fedele, così violento?  
    Ma le ore sono gente così oziosa!  
    Si trascinano comode e pigre,  
    scivolano, con uno sbadiglio, per le loro vie;  
    spicciatevi, voi gente oziosa!  
M'incalza e m'afferra una smania furente!  
Ma forse non hanno mai amato le Ore;  
in segreta congiura, in lega feroce,  
la furia degli amanti deridono malevole.

3  
Erravo sotto gli alberi,  
solo con il mio dolore;  
vennero i sogni antichi,  
mi entrarono, furtivi, nel cuore.  
    Da chi sapeste la tenue parola,  
    uccellini, nel cielo lassù?  
    Tacete, se il mio cuore l'ascolta,  
    soffrirà tanto ancora di più.  
Una vergine passava di qui,  
che la cantava ogni volta,  
noi uccelletti afferrammo così  
la soave, aurea parola.  
    Non raccontatemi più queste cose,  
    uccelletti che siete furbissimi;  
    volete rubarmi il mio dolore,  
    ma non c'è nessuno di cui mi fidi.

4  
Amata cara, mettimi sul cuore la piccola mano;  
ahimé, nella stanzetta non senti un battito?  
È la casa di un falegname cattivo e torvo,  
lavora alla mia cassa da morto.  
    Martella e picchia di giorno e di notte;  
    da tempo per colpa sua resto insonne.  
    Ah, mastro falegname, spicciatevi a finire,  
    che presto io possa dormire.

5  
Bella culla del mio soffrire,  
bella tomba della mia pace,  
bella città, noi si deve partire,  
addio, ti avverte la mia voce.  
    Addio, sacra soglia dove  
    la mia bella muove il passo;  
    addio, luogo sacro dove  
    le ho lanciato il primo sguardo.  
Non ti avessi vista mai,

Schöne Herzenskönigin!  
Nimmer wär' es dann geschehen.  
Daß ich jetzt so elend bin.  
    Nie wollt' ich dein Herze rühren.  
    Liebe hab' ich nie erfleht;  
    Nur ein stilles Leben führen  
    Wollt' ich, wo dein Odem weht.  
Doch du drängst mich selbst von hinnen.  
Bittere Worte spricht dein Mund;  
Wahnsinn wühlt in meinen Sinnen,  
Und mein Herz ist krank und wund.  
    Und die Glieder matt und träge  
    Schlepp' ich fort am Wanderstab.  
    Bis mein müdes Haupt ich lege  
    Feme in ein kühles Grab.

6  
Warte, warte, wilder Schiffsmann.  
Gleich folg' ich zum Hafen dir;  
Von zwei Jungfrau nehm' ich Abschied.  
Von Europa und von Ihr.  
    Blutquell, rinn' aus meinen Augen.  
    Blutquell, brich aus meinem Leib,  
    Daß ich mit dem heißen Blute  
    Meine Schmerzen niederschreib'.

Ei, mein Lieb. Warum just heute  
Schauderst du, mein Blut zu sehn?  
Sahst mich bleich und herzeblutend  
Lange Jahre vor dir stehn!  
    Kennst du noch das alte Liedchen  
    Von der Schlang im Paradies,  
    Die durch schlimme Apfelfgabe  
    Unsem Ahn ins Elend stieß?

Alles Unheil brachten Äpfel!  
Eva bracht' damit den Tod.  
Eris brachte Trojas Flammen.  
Du bracht' st beides, Flamm' und Tod.

7  
Berg' und Burgen schaun herunter  
In den spiegelhellen Rhein.  
Und mein Schiffchen segelt munter,  
Rings umglänzt von Sonnenschein.  
    Ruhig seh' ich zu dem Spiele  
    Goldner Wellen, kraus bewegt;  
    Still erwachen die Gefühle.  
    Die ich tief im Busen hegt'.

Freundlich grüßend und verheißend  
Lockt hinab des Stromes Pracht;  
Doch ich kenn' ihn, oben gleißend.  
Birgt sein Innres Tod und Nacht.  
    Oben Lust, im Busen Tücken.  
    Strom, du bist der Liebsten Bild!  
    Die kann auch so freundlich nicken,  
    Lächelt auch so fromm und mild.

8  
Anfangs wollt' ich fast verzagen,  
Und ich glaubt', ich trüg' es nie;  
Und ich hab' es doch getragen  
Aber fragt mich nur nicht, wie?

9  
Mit Myrten und Rosen, lieblich und hold,  
Mit duft'gen Zypressen und Flittergold,  
Möcht' ich zieren dies Buch wie'nen Totenschrein,  
Und sargen meine Lieder hinein.  
    O könnt' ich die Liebe sargen hinzu!

bella sovrana del mio cuore!  
Non avrei provato mai  
la tristezza che sento ora.  
    Toccare il tuo cuore non fu mai il mio intento,  
    amore non ho mai implorato;  
    soltanto una vita tranquilla volevo  
    passare, dove soffia il tuo alito.  
Ma tu di qui mi cacci via,  
la tua bocca dice amare parole;  
nei miei sensi scava la follia,  
malato e ferito è il cuore.  
    E il corpo inerte e esausto  
    trascino al bordone che porto,  
    finche porrò il mio capo stanco  
    lontano, in un freddo sepolcro.

6  
Addio, addio, battelliere selvaggio,  
presto verrò al porto dove sei;  
da due vergini prendo congedo,  
dall'Europa e da lei.  
    Fiotto di sangue, scorri dai miei occhi,  
    fiotto di sangue, sprizza dal mio corpo,  
    il mio dolore con il sangue  
    che ribolle scrivere voglio.  
Amore mio, perché proprio oggi  
hai un brivido, se vedi il mio sangue?  
Mi vedesti di fronte a te per anni  
pallido e con il cuore sanguinante!  
    Conosci ancora l'antica canzone  
    della serpe in paradiso  
    che con il perfido dono d'una mela  
    ha reso il nostro avo così misero?

Mali d'ogni sorta portavano le mele!  
Eva ha portato con questo la morte,  
Eris ha portato le fiamme di Troia,  
tu portasti entrambe, fiamma e morte.

7  
Monte e fortezza calano lo sguardo  
nel Reno, specchio di acque chiare,  
e il mio battello veleggia gaio  
dentro l'alone del raggio solare.  
    Calmo osservo il gioco di onde  
    d'oro, che il moto increspa,  
    i sentimenti che ho nel profondo  
    del mio petto silenti si destano.  
A fondo, con amichevoli saluti e promesse  
mi attrae lo sfarzo dell'acqua che scorre;  
ma lo conosco, se sopra risplende,  
cela nell'intimo morte e notte.  
    Sopra delizia, nel petto malizia,  
    fiume, della mia bella sei l'immagine!  
    Anche lei mi accenna così amica,  
    sorride anche lei così mite e soave.

8  
Da principio fui quasi disperato,  
credevo intollerabili simili cose;  
invece le ho tollerate  
soltanto non chiedetemi come.

9  
Con mirti e rose, amabili e graziosi,  
con orpelli e rami di cipressi odorosi,  
vorrei ornare questo libro come un feretro,  
e seppellire i miei canti qui dentro.  
    Oh potessi seppellire anche l'amore!

Auf dem Grabe der Liebe wächst Blümlein der Ruh',  
 Da blüht es hervor, da pflückt man es ab,  
 Doch mir blüht's nur, wenn ich selber im Grab.  
 Hier sind nun die Lieder, die einst so wild,  
 Wie ein Lavastrom, der dem Ätna entquillt,  
 Hervorgestürzt aus dem tiefsten Gemüt,  
 Und rings viel blitzende Funken versprüht!  
 Nun liegen sie stumm und toten-gleich,  
 Nun starren sie kalt und nebelbleich,  
 Doch aufs neu'die alte Glut sie belebt,  
 Wenn der Liebe Geist einst über sie schwebt.  
 Und es wird mir im Herzen viel Ahnung laut:  
 Der Liebe Geist einst über sie taut;  
 Einst kommt dies Buch in deine Hand,  
 Du süßes Lieb im fernen Land.  
 Dann löst sich des Liedes Zauberbann,  
 Die blassen Buchstaben schaun dich an,  
 Sie schauen dir flehend ins schöne Aug',  
 Und flüstern mit Wehmut und Liebeshauch.

Alla sua tomba cresce il piccolo fiore  
 della pace, li fiorisce, li viene colto,  
 ma per me fiorisce solo quando sarò nel sepolcro.  
 Qui ora sono i canti, così sfrenati una volta  
 come la lava dell'Etna che sgorga,  
 scaturiti dall'animo, dal più profondo,  
 e spruzzi di lampeggianti faville d'intorno!  
 Ora giacciono muti e simili a morti,  
 sono rigidi, freddi, come la nebbia smorti,  
 ma la vecchia fiamma li ravviva di nuovo  
 se lo spirito dell'amore aleggia sopra di loro.  
 E un grande presagio mi grida nel cuore:  
 un giorno si scioglierà su di loro lo spirito dell'amore;  
 verrà questo libro nella tua mano,  
 tu, dolce amore, nel paese lontano.  
 Allora si dissolverà la malia del canto,  
 le pallide lettere ti guarderanno  
 negli occhi belli con sguardo che implora,  
 sussurreranno con tristezza e alito d'amore.

(traduzione di Roberto Fertonani)

### Der arme Peter

### Il povero Pietro

H. Heine

R. Schumann, op. 53, n. 3, 1840

1  
 Der Hans und die Grete tanzen herum,  
 Und jauchzen vor lauter Freude.  
 Der Peter steht so still und stumm,  
 Und ist so blaß wie Kreide.  
 Der Hans und die Grete sind Bräut'gam und Braut,  
 Und blitzen im Hochzeitsgeschmeide.  
 Der arme Peter die Nägel kaut  
 Und geht im Werkeltagskleide.  
 Der Peter spricht leise vor sich her,  
 Und schaut betrübet auf beide:  
 Ach! wenn ich nicht gar zu vernünftig wär',  
 Ich täte mir was zuleide.  
 2  
 «In meiner Brust, da sitzt ein Weh,  
 Das will die Brust zersprengen;  
 Und wo ich steh' und wo ich geh',  
 Will's mich von hinnen drängen.  
 Es treibt mich nach der Liebsten Näh',  
 Als konnt's die Grete heilen;  
 Doch wenn ich der ins Auge seh',  
 Muß ich von hinnen eilen.  
 Ich steig' hinauf des Berges Höh',  
 Dort ist man doch alleine;  
 Und wenn ich still dort oben steh',  
 Dann steh' ich still und weine.»  
 3  
 Der arme Peter wankt vorbei,  
 Gar langsam, leichenblaß und scheu,  
 Es bleiben fast, wenn sie ihn sehn,  
 Die leute auf der Straße stehn.  
 Die Mädchen flüstern sich ins Ohr:  
 «Der stieg wohl aus dem Grab hervor.»  
 Ach nein, ihr lieben Jungfräulein,  
 Der legt sich erst ins Grab hinein.  
 Er hat verloren seinen Schatz,  
 Drum ist das Grab der beste Platz,  
 Wo er am besten liegen mag,

1  
 Gianni e Margherita danzano intorno  
 e levano grida di gioia  
 Pietro se ne sta immobile e silenzioso  
 ed è bianco come un cencio.  
 Gianni e Margherita sono sposi  
 e splendono adorni di monili nuziali.  
 Il povero Pietro si rosicchia le unghie  
 e porta il vestito dei giorni feriali.  
 Pietro parla piano fra sé  
 e rattristato guarda i due:  
 ah! se non fossi assennato  
 io mi ucciderei.  
 2  
 «Nel mio petto è racchiuso un dolore  
 che vuole fare scoppiare il cuore;  
 e dove mi trovo evado  
 di lì mi vuole cacciare.  
 Mi sento sospinto verso la mia amata,  
 come se Margherita potesse guarire il mio dolore;  
 ma quando la guardo negli occhi  
 di lì debbo fuggire.  
 Salgo sulla cima del monte,  
 lassù uno è solo davvero;  
 e quando io sono tranquillo lassù,  
 allora me ne sto in silenzio e piango.»  
 3  
 Il povero Pietro s'allontana barcollando,  
 piano piano, schivo e pallidissimo;  
 quando la gente lo vede  
 quasi si ferma per la strada.  
 Le ragazze si mormorano all'orecchio:  
 «Quello è uscito di certo dalla tomba.»  
 Ma no, carissime fanciulle,  
 quello sta per entrarvi.  
 Egli ha perso la sua amata  
 per lui la tomba è il posto migliore  
 ove potrà star meglio

Und schlafen bis zum Jüngsten Tag.

e dormire fino al giorno del Giudizio.

(traduzione di Egle Amendolito Ruscelli)

### Dichterliebe

*Liedercyclus aus dem Buche der Lieder von H. Heine*

### Amore di poeta

*Ciclo di Lieder dal Libro di Canti di H. Heine*

R. Schumann, op. 48, nn. 1-16, 1840

1  
Im wunderschönen Monat Mai,  
Als alle Knospen sprangen,  
Da ist in meinem Herzen  
Die Liebe aufgegangen.  
    Im wunderschönen Monat Mai,  
    Als alle Vögel sangen,  
    Da hab' ich ihr gestanden  
    Mein Sehnen und Verlangen.

2  
Aus meinen Tränen sprießen  
Viel blühende Blumen hervor,  
Und meine Seufzer werden  
Ein Nachtigallenchor.  
    Und wenn du mich lieb hast, Kindchen,  
    Schenk' ich dir die Blumen all',  
    Und vor deinem Fenster soll klingen  
    Das Lied der Nachtigall.

3  
Die Rose, die Lilie, die Taube, die Sonne,  
Die lieb' ich einst alle in Liebeswonne.  
Ich lieb' sie nicht mehr, ich liebe alleine  
Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine;  
    Sie selber, aller Liebe Wonne,  
    Ist Rose und Lilie und Taube und Sonne.  
    Ich liebe alleine  
    Die Kleine, die Feine, die Reine, die Eine.

4  
Wenn ich in deine Augen seh',  
So schwindet all' mein Leid und Weh;  
Doch wenn ich küsse deinen Mund,  
So werd'ich ganz und gar gesund.  
    Wenn ich mich lehn'an deine Brust,  
    Kommt's über mich wie Himmelslust;  
    Doch wenn du sprichst: ich liebe dich!  
    So muß ich weinen bitterlich.

5  
Ich will meine Seele tauchen  
In den Kelch der Lilie hinein;  
Die Lilie soll klingend hauchen  
Ein Lied von der Liebsten mein.  
    Das Lied soll schauern und beben  
    Wie der Kuß von ihrem Mund,  
    Den sie mir einst gegeben  
    In wunderbar süßer Stund'.

6  
Im Rhein, im heiligen Strome,  
Da spiegelt sich in den Well'n  
Mit seinem großen Dome,  
Das große, heilige Köln.  
    Im Dom da steht ein Bildnis,  
    Auf goldenem Leder gemalt;  
    In meines Lebens Wildnis  
    Hat's freundlich hineingestrahlt.  
Es schweben Blumen und Eng'lein

1  
In maggio, mese stupendo,  
quando ogni bocciolo è in fiore,  
allora nel cuore mio  
dischiuso si è l'amore.  
    In maggio, mese stupendo,  
    quando cantano tutti gli uccelli,  
    allora le ho confessato  
    i miei desideri ardenti.

2  
Spuntano dalle mie lacrime  
tanti dischiusi fiori,  
e i miei sospiri diventano  
un coro di usignoli.  
    E se tu mi ami, piccola,  
    tutti i fiori ti dono,  
    e alla tua finestra udrai  
    il canto dell'usignolo.

3  
La rosa, il giglio, la colomba, il sole,  
li amai tutti un tempo in gioia d'amore.  
Non li amo più, la piccola amo  
gentile, la unica, la pura soltanto;  
    lei sola, gioia di ogni amore,  
    è rosa e giglio e colomba e sole.  
    La piccola amo  
    gentile, la unica, la pura soltanto.

4  
Quando guardo i tuoi occhi, tutto  
sparisce il mio dolore e il mio cruccio;  
ma quando bacio la tua bocca,  
in me la salute perduta ritorna.  
    Quando mi stringo al tuo seno,  
    scende su di me una gioia del cielo;  
    ma se tu dici: t'amo,  
    mi sciolgo in amaro pianto.

5  
Voglio che la mia anima  
nel calice del giglio s'immerga;  
il giglio esalerà in una musica  
un canto della mia bella.  
    Il canto avrà un brivido e un tremito  
    come il bacio della sua bocca,  
    che lei mi ha dato un tempo  
    in un'ora dolce, meravigliosa.

6  
Nel Reno, nel suo sacro corso,  
si specchia dentro le onde,  
con il suo sacro duomo  
la grande, sacra Colonia.  
    Nel duomo c'è una immagine  
    dipinta su cuoio dorato;  
    il groviglio del mio esistere  
    benevola ha irraggiato.  
Fiori e angioletti si librano

Um unsre liebe Frau;  
Die Augen, die Lippen, die Wänglein,  
Die gleichen der Liebsten genau.

7

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ewig verlornes Lieb! Ich grolle nicht.  
Wie du auch strahlst in Diamantenpracht,  
Es fällt kein Strahl in deines Herzens Nacht.  
Das weiß ich längst.

Ich grolle nicht, und wenn das Herz auch bricht,  
Ich sah dich ja im Traume,  
Und sah die Nacht in deines Herzens Raume,  
Und sah die Schlang', die dir am Herzen frißt,  
Ich sah, mein Lieb, wie sehr du elend bist.  
Ich grolle nicht.

8

Und wüßten's die Blumen, die kleinen,  
Wie tief verwundet mein Herz,  
Sie würden mit mir weinen,  
Zu heilen meinen Schmerz.

Und wüßten's die Nachtigallen,  
Wie ich so traurig und krank,  
Sie lieben fröhlich erschallen  
Erquickenden Gesang.

Und wüßten sie mein Wehe,  
Die goldenen Sternelein,  
Sie kamen aus ihrer Höhe,  
Und sprachen Trost mir ein.

Sie alle können's nicht wissen,  
Nur Eine kennt meinen Schmerz;  
Sie hat ja selbst zerrissen,  
Zerrissen mir das Herz.

9

Das ist ein Flöten und Geigen,  
Trompeten schmettem darein;  
Da tanzt wohl den Hochzeitsreigen  
Die Herzallerliebste mein.

Das ist ein Klingen und Dröhnen,  
Ein Pauken und ein Schalmei'n;  
Dazwischen schluchzen und stöhnen  
Die lieblichen Engelein.

10

Hör'ich das Liedchen klingen,  
Das einst die Liebste sang,  
So will mir die Brust zerspringen  
Von wildem Schmerzendrang.

Es treibt mich ein dunkles Sehnen  
Hinaufzur Waldeshöh',  
Dort löst sich auf in Tränen  
Mein übergroßes Weh'.

11

Ein Jüngling liebt ein Mädchen,  
Die hat einen andern erwählt;  
Der andre liebt eine andre,  
Und hat sich mit dieser vermählt.

Das Mädchen nimmt aus Ärger  
Den ersten besten Mann,  
Der ihr in den Weg gelaufen;  
Der Jüngling ist übel dran.

Es ist eine alte Geschichte,  
Doch bleibt sie immer neu;  
Und wem sie just passieret,  
Dem bricht das Herz entzwei.

12

intorno alla nostra amata signora;  
gli occhi, le labbra, le guance,  
sono gli stessi del mio amore.

7

Non serbo rancore, anche se si spezza il cuore,  
amore perduto per sempre! Non serbo rancore.  
Anche se splendi in sfarzo di diamanti,  
nella notte del tuo cuore non cadono raggi.  
Lo so da tempo.

Non serbo rancore, anche se si spezza il cuore.  
Ti ho veduta in sogno,  
e ho veduto la notte nel tuo cuore vuoto,  
e ho veduto la serpe, che ti rode il cuore,  
ho veduto, amore mio, come sei infelice.  
Non serbo rancore.

8

E se sapessero i piccoli, i fiori,  
la profonda ferita del mio cuore,  
insieme con me piangerebbero,  
per lenire il mio dolore.

E se sapessero gli usignoli  
come sono triste e malato,  
per ricrearci, gioiosi  
intonerebbero un canto.

E se sapessero il mio tormento  
i piccoli astri d'oro,  
scenderebbero dal cielo,  
per infondermi conforto.

Ma tutti questi non sanno,  
tranne Una, il mio dolore;  
è lei che ha dilacerato  
di lacerato il mio cuore.

9

Flauti e violini, squillare  
in mezzo si sentono trombe;  
lì balla la danza nuziale  
il mio più grande amore.

Suoni e rimbombi echeggiano,  
si sentono timpani e pifferi;  
in mezzo singhiozzano e gemono  
gli angioletti amabili.

10

Odo echeggiare il canto  
che intonava un tempo il mio amore,  
sentirò nel petto uno schianto  
sotto l'empito del dolore.

Un desiderio oscuro mi muove  
su, all'altura della foresta,  
lì, in lacrime si dissolve  
la mia pena immensa.

11

Un giovane ama una ragazza  
che si è scelta un altro;  
l'altro poi ama un'altra,  
e con questa si è fidanzato.

La ragazza prende per rabbia  
il primo che ha incontrato  
così per la sua strada;  
il giovane ne esce disfatto.

È una vecchia storia,  
ma sempre nuova resta;  
e a chi fa la prova  
in due il cuore si spezza.

12

Am leuchtenden Sommermorgen  
Geh' ich im Garten herum.  
Es flüstern und sprechen die Blumen,  
Ich aber wandle stumm.  
    Es flüstem und sprechen die Blumen, .  
    Und schau'n mitleidig mich an:  
    Sei unsrer Schwester nicht böse,  
    Du trauriger blasser Mann.

13  
Ich hab' im Traum geweinet,  
Mir träumte, du lägest im Grab.  
Ich wachte auf, und die Träne  
Floß noch von der Wange herab.  
    Ich hab' im Traum geweinet,  
    Mir träumt', du verliebest mich.  
    Ich wachte auf, und ich weinte  
    Noch lange bitterlich.  
Ich hab' im Traum geweinet,  
Mir träumte, du wär'st mir noch gut.  
Ich wachte auf, und noch immer  
Strömt meine Tränenflut.

14  
Allnächtlich im Traume seh' ich dich,  
Und sehe dich freundlich grüßen,  
Und laut aufweinend stürz ich mich  
Zu deinen süßen Füßen.  
    Du siehest mich an wehmütiglich  
    Und schüttelst das blonde Köpfchen;  
    Aus deinen Augen schleichen sich  
    Die Perletränenröpfchen.  
Du sagst mir heimlich ein leises Wort  
Und gibst mir den Strauß von Cypressen.  
Ich wache auf, und der Strauß ist fort,  
Und's Wort hab' ich vergessen.

15  
Aus alten Märchen winkt es  
Hervor mit weißer Hand,  
Da singt es undda klingt es  
Von einem Zauberland;  
    Wo bunte Blumen blühen  
    Im gold'nen Abendlicht,  
    Und lieblich duftend glühen,  
    Mit bräutlichem Gesicht;  
Und grüne Bäume singen  
Uralte Melodei'n,  
Die Lüfte heimlich klingen,  
Und Vögel schmetter'n drein;  
    Und Nebelbilder steigen  
    Wohl aus der Erd' hervor,  
    Und tanzen luft'gen Reigen  
    Im wunderlichen Chor;  
Und blaue Funken brennen  
An jedem Blatt und Reis,  
Und rote Lichter rennen  
Im irren, wirren Kreis;  
    Und laute Quellen brechen  
    Uns wildem Marmorstein.  
    Und seltsam in den Bächen  
    Strahlt fort der Widerschein.  
Ach, könnt' ich dorthin kommen,  
Und dort mein Herz erfreu'n,  
Und aller Qual entnommen,  
Und frei und selig sein!  
    Ach! jenes Land der Wonne,

Nel luminoso mattino d'estate,  
nel giardino io passeggio.  
Sussurrano e parlano i fiori,  
mentre cammino in silenzio.  
    Sussurrano e parlano i fiori,  
    mi guardano con fare pietoso:  
    non odiare nostra sorella,  
    tu triste pallido uomo.

13.  
Io ho pianto in sogno,  
sognai che nella tomba eri stesa.  
Mi risvegliai e la lacrima  
giù per la guancia scorreva.  
    Io ho pianto in sogno,  
    sognai che tu mi lasciavi.  
    Mi risvegliai e piansi ancora  
    a lungo, in fiotti amari.  
Io ho pianto in sogno,  
sognai che ancora mi ami.  
Mi risvegliai e continuano  
a sgorgarmi le lacrime.

14  
Ogni notte in sogno ti vedo,  
amichevole tu mi saluti,  
in un pianto diretto mi getto  
ai tuoi piedi delicati.  
    Tu mi guardi con aria triste  
    e scuoti la testina bionda;  
    dai tuoi occhi scendono furtive  
    perle di lacrime, goccia a goccia.  
Una parola sommessa mi dici in segreto  
e un mazzo di cipresso è il tuo dono.  
Mi sveglio; il mazzo è sparito  
e la parola più non ricordo.

15  
Da fiabe antiche un cenno  
viene con bianca mano,  
un canto e una musica si sentono  
da un paese fatato;  
    dove fiori variopinti si aprono  
    nell'aurea luce che muore,  
    gentili e odorosi avvampano  
    con un volto da spose;  
e alberi verdi cantano  
antichissime melodie,  
e una musica segreta è nell'aria,  
e gli uccelli con il loro vocio;  
    e figure di nebbia balzano  
    dal seno della terra fuori,  
    e intrecciano aeree danze  
    in fantastici cori;  
e scintille azzurre ardono  
da ogni foglia e ramoscello,  
e luci rosse corrono  
nel caos di un folle cerchio;  
    ed erompono sonore sorgenti  
    da un selvaggio marmo,  
    e s'irradia nei ruscelli  
    il riflesso bizzarro.  
Oh, se lì andare potessi,  
e rallegrare il mio cuore  
e sfuggire a tutti i tormenti,  
essere libero e ricco di gioie!  
    Oh, questo paradiso

Das seh' ich oft im Traum,  
Doch kommt die Morgensonne,  
Zerfließt's wie eitel Schaum.

16

Die alten bösen Lieder,  
Die Träume böse und arg,  
Die laßt uns jetzt begraben,  
Holt einen großen Sarg.

Hinein leg' ich gar manches,  
Doch sag' ich noch nicht, was;  
Der Sarg muß sein noch größer  
Wie's Heidelberger Faß.

Und holt eine Totenbahre  
Und Bretter fest und dick;  
Auch muß sie sein noch länger,  
Als wie zu Mainz die Brück'.

Und holt mir auch zwölf Riesen,  
Die müssen noch stärker sein  
Als wie der starke Christoph  
Im Dom zu Köln am Rhein.

Die sollen den Sarg forttragen,  
Und senken ins Meer hinab;  
Denn solchem großen Sarge  
Gebührt ein großes Grab.

Wißt ihr, warum der Sarg wohl  
So groß und schwer mag sein?  
Ich senkt auch meine Liebe  
Und meinen Schmerz hinein.

spesso in sogno mi appare,  
ma viene il sole del mattino,  
si dilegua, schiuma inane.

16

I vecchi canti cattivi,  
i sogni, genia malvagia,  
li voglio seppellire,  
prendete una grande bara.

Sarà tanto quello che ci metto,  
ma non vi dico che cosa;  
rispetto alla botte di Heidelberg  
la cassa sia ancora più spaziosa.

E prendete una cassa da morto,  
ogni asse sia solida e spessa;  
anche il ponte di Magonza  
deve superare in lunghezza.

E portatemi dodici giganti,  
più forti essere devono  
del forte San Cristoforo  
nel duomo di Colonia sul Reno.

Devono portare via la bara  
e sprofondarla nel mare;  
per una così grande bara  
ci vuole una tomba grande.

Sapete come mai una bara,  
sia così grande e greve?  
Dentro vi ho calato anche  
il mio amore e le mie pene.

(traduzione di Roberto Fertonani)

Auditorium San Barnaba, Venerdì 26 marzo 2010, ore 21

**Wen-Sinn Yang**, violoncello

**Edoardo Strabbioli**, pianoforte

### Programma

#### “SOIRÉE ROMANTIQUE”

Fryderyk Chopin Barcarolle op. 60 per pianoforte (1845-46)  
(1810-1849)

Felix Mendelssohn-Bartholdy Sonata in Re maggiore per violoncello e pianoforte n. 2 op. 58 (1843)  
(1809-1847)

*Allegro assai vivace*  
*Allegretto scherzando*  
*Adagio*  
*Finale. Molto allegro e vivace*

\* \* \*

Fryderyk Chopin Sonata per violoncello e pianoforte in sol minore op. 65 (1845-46)

*Allegro moderato*  
*Scherzo. Allegro con brio*  
*Largo*  
*Finale. Allegro*

\* \* \*

Nato da genitori taiwanesi, **Wen-Sinn Yang** è nato a Berna, in Svizzera, ha studiato a Zurigo con Claude Starck e a Berlino con Wolfgang Boettcher. Nel 1989, all'età di 24 anni, è stato nominato violoncello principale della Bayerischer Rundfunk Orchester, dove è rimasto fino al 2005 quando gli è stata offerta la cattedra alla Musik Hochschule di Monaco. Nel 1991 ha vinto il Primo Premio al Concorso Internazionale di Ginevra e da allora ha tenuto concerti in tutto il mondo, avvalendosi dell'opportunità di presentare il più frequentemente possibile la musica del XX secolo.

Ha lavorato con direttori quali Lorin Maazel, Sir Colin Davis, Wolfgang Sawallisch, Semyon Bychkov, Yuri Temirkanov e Mariss Jansons. Inviti dalle orchestre tra cui Concertgebouw Amsterdam, Copenhagen Philharmonic, Orchestra Sinfonica 'Giuseppe Verdi' di Milano, Taiwan National Symphony Orchestra, lo hanno portato in tournée in Europa, Canada ed Estremo Oriente. È regolarmente ospite dei Festival di St. Moritz, Davos, Dresda, Ludwigsburg e per due anni consecutivi è stato invitato al "Festival di Brescia e Bergamo", in formazione con Sergej Krylov e Marco Rizzi.

Uno degli aspetti maggiormente curati da Wen-Sinn Yang è l'ampiezza del suo repertorio. Accanto ai grandi lavori del Sette-Ottocento, presenta in prima mondiale opere del XX secolo. Nel 1997 è stato protagonista della prima esecuzione del concerto di Kevin Volans nella rassegna "Musica Viva" di Monaco e due anni dopo ha presentato la prima tedesca di *Music for Cello and Orchestra* di Lorin Maazel. È per lui un grande piacere presentare al pubblico musiche quali *Messagesquisses* di Boulez e *Tout un Monde lointain* di Henri Dutilleul.

Ha registrato oltre 20 dischi. Uno dei progetti più ambiziosi è il dvd delle *Suites* di Bach realizzato in collaborazione con ArtHaus Musik e la televisione Bavarese, che ha ricevuto calorosa accoglienza dalla critica: "*the performances are masterly. Yang plays with dignity and understated authority, and yet the music is full of energy, perfectly paced... this is supple playing*" (Gramophone)

Ha registrato i concerti di Haydn, Boccherini, Dvořák e le *Variazioni Rococo* di Čajkovskij e nell'ambito delle opere contemporanee il Concerto di Carl Davidoff, i *Capricci per violoncello solo* di Alfredo Piatti e nel 2005 ha inciso l'intera opera da camera di Aribert Reimann.

Oltre a collaborazioni con altri artisti tra cui Ana Chumachenko, Thomas Brandis, Karl-Heinz Steffens, Eduard Brenner, ha suonato con Hélène Grimaud e Homero Francesch.

Yang gode inoltre di ottima fama come docente e affianca l'impegno presso la Musikhochschule di Monaco a corsi in Germania, Svizzera e presso l'Accademia "Lorenzo Perosi" in Italia.

**Edoardo Maria Strabbioli** ha iniziato la carriera concertistica collaborando come solista con prestigiose orchestre, tra cui l'Orchestra da Camera di Stoccarda, l'Orchestra della Radio di Colonia, l'Orchestra da Camera di Mantova, l'Orchestra della Fondazione Arena di Verona. Dopo essersi aggiudicato nel 1983 il Primo Premio al concorso "I Solisti di Torino" indetto dall'Unione Musicale, si è dedicato prevalentemente al repertorio cameristico riscuotendo notevoli affermazioni internazionali.

Nella sua carriera ha collaborato con celebri solisti tra i cui i violinisti Sashko Gawriloff, Frank Peter Zimmermann, Kyoko Takezawa, Pierre Amoyal, Liana Issakadze, Sergej Krylov, Marco Rizzi, Giovanni Angeleri, il violoncellista Wen-Sinn Yang, la cornista Marie Luise Neunecker, il soprano Cecilia Gasdia, lo Šostakovič String Quartet.

È stato ospite di importanti manifestazioni europee tra cui lo Schleswig-Holstein Festival, il Ludwigsburger Schloss-Festspiele, il Festival "Arturo Benedetti Michelangeli" di Brescia e Bergamo, e si è esibito al Concertgebouw di Amsterdam, al Gewandhaus di Lipsia, al Semper-Oper di Dresda, alla Tonhalle di Zurigo, all'Auditorium du Louvre di Parigi, all'Auditorium National di Madrid, alla Concert Hall di Atene, alla Toppan Hall di Tokyo, alla Wigmore Hall di Londra e nei maggiori teatri italiani.

Ha registrato per RAI, BBC, Bayerischer Rundfunk, Radio France ed altre emittenti radiofoniche e televisive. La sua partecipazione all'incisione discografica dedicata alle musiche di Ysaÿe pubblicata da EMI in duo con Frank Peter Zimmermann, ha vinto numerosi premi della critica internazionale.

Ha un rapporto artistico molto intenso con Kyoko Takezawa e Wen-Sinn Yang con i quali ha tenuto nella stagione 2007/2008 vari concerti in Europa e in Giappone sia in formazione di duo che di trio. Nella stessa stagione ha eseguito i concerti per pianoforte e orchestra di Šostakovič e Brahms in varie città italiane.

È docente di pianoforte principale al Conservatorio di Mantova.

\* \* \*

Indubbiamente uno dei vertici del pianismo chopiniano, la *Barcarola* op. 60 è anche una delle opere più spesso fraintese del musicista polacco. Il titolo induce infatti molti a pensare a un richiamo veneziano, con l'imitazione più o meno esplicita dei canti dei gondolieri. L'andamento cullante – proprio della gondola – aveva attratto molti musicisti, che interpretandola in chiave sentimentale, l'avevano trasformata in un vero e proprio genere musicale caratterizzato, oltre che da un ritmo ternario (generalmente in 6/8), anche da un'atmosfera romanticamente malinconica. Il caso tipico è quello di Mendelssohn, le cui tre Romanze senza parole intitolate *Venetianisches Gondellied* presentano le caratteristiche che abbiamo indicato, e non intendono esser nulla più che brevi quadretti di piacevole musica salottiera. Lo stesso Chopin, da giovane, si era lasciato tentare dal genere, scrivendo nel 1829 un *Souvenir de Paganini* che non era altro che una breve serie di variazioni sul tema di barcarola de *Le carnaval de Venise*, che però non aveva origini né popolari, né veneziane, essendo stato composto dal napoletano Giovanni Cifolelli nel 1745.

Chopin, d'altra parte, non venne mai in Italia (la breve gita a Genova nel maggio 1839, al ritorno dal disastroso soggiorno a Majorca, non fa testo), e non aveva alcun interesse a richiamarsi al folclore veneziano. La *Barcarola* op. 60 dunque non poteva nemmeno avere quel carattere di lettura sublimata che aveva la *Polacca-Fantasia* op. 61, scritta in quegli stessi mesi e intrisa di un profondo senso di nostalgia per una patria da troppo tempo lontana. Anche la presenza del canto in terze e seste, che è stato visto da alcuni critici come una stilizzazione dei duetti dell'opera italiana sentimentale, in particolare di Vincenzo Bellini, e dunque come un esplicito omaggio all'italianità, era in realtà parte integrante del linguaggio chopiniano di sempre. Piuttosto, la *Barcarola* segna una sorta di trasfigurazione della forma del Notturmo, privo di connotazioni folcloristiche o nazionalistiche, ma scaturito da una qualche recondita e misteriosa regione dello spirito. Da principio dolce e cullante, ma poi sempre più gonfia di passione, la composizione costituisce un grande affresco che raggiunge un respiro quasi sinfonico nella ripresa, dove il canto potentemente inturgidito nelle sonorità diviene veramente grandioso. L'opera venne scritta tra l'autunno del 1845 e l'estate del 1846, in un periodo veramente difficile per Chopin: i rapporti con George Sand si erano definitivamente incrinati, la salute era vistosamente peggiorata (e l'inverno quell'anno fu particolarmente rigido), in lui cresceva di giorno in giorno un triste senso di solitudine e abbandono. “Talvolta darei qualche anno della mia vita per un'ora o due di sole”, scrisse alla vigilia di Natale. La fine era vicina, ma la forza creativa non veniva meno: la *Barcarola* colpisce per le armonie quasi raveliane (lo stesso Ravel ne fu poi entusiasta), per l'audacia di certe soluzioni del pedale, per il respiro complessivo della struttura formale, per la ricchezza della scrittura pianistica. Una scrittura che lo stesso Chopin non era fisicamente più in grado di sostenere: quando infatti la suonò il 26 febbraio 1848 alla Salle Pleyel di Parigi, la eseguì tutta in *pianissimo*. Era ormai sfinito e di lì a poco più di un anno si sarebbe definitivamente arreso alla malattia.

La vena creativa, come abbiamo detto, non era però venuta meno, e mentre lavorava ai citati capolavori pubblicati come op. 60 e 61, Chopin tornò a dedicarsi alla musica d'insieme, componendo la bellissima *Sonata* op. 65 per violoncello e pianoforte, ultima opera che il musicista polacco poté vedere pubblicata prima di concludere la sua esistenza terrena. Si tratta di una composizione che costò molte fatiche all'autore, non solo perché duramente provato da una salute ormai inesorabilmente deteriorata e dal disastroso rapporto con George Sand, ma anche perché essendo una quindicina d'anni che egli non si dedicava alla composizione di musica di insieme, il lavoro veniva inevitabilmente ad assumere un'importanza particolare; la Sonata subì infatti un lungo lavoro di lima e continui ripensamenti da parte di Chopin, che l'aveva particolarmente a cuore. Il compositore l'aveva dedicata all'amico e famoso violoncellista Auguste Franchomme, professore al Conservatorio di Parigi, e con lui la eseguì più volte in serate con amici, forse per provarne a fondo il risultato fonico (cosa che gli era del tutto inconsueta). Tale difficile gestazione non compromise tuttavia i risultati: anzi, come avvenne per numerosi altri capolavori chopiniani, il paziente lavoro di lima portò alla stesura di un'opera inaspettatamente coerente e convincente, che ci presenta uno Chopin compositore da camera dalla mano straordinariamente sicura, che colpisce soprattutto per la valorizzazione (ottenuta senz'altro anche grazie ai preziosi consigli di Franchomme) delle risorse del violoncello - quelle del pianoforte costituivano naturalmente l'essenza stessa del linguaggio chopiniano - e che in definitiva ci fa rimpiangere una volta di più la prematura scomparsa del compositore polacco.

Di qualche anno precedente è la seconda Sonata di Mendelssohn, scritta tra la fine del 1842 e l'estate del 1843 per il fratello minore Paul, che era appunto violoncellista. Rispetto alla prima Sonata op. 45, composta nel 1839 e appannata da un certo accademismo, questa risulta meglio riuscita, per la più intensa ispirazione lirica e la più convincente espressività. È l'unica sonata mendelssohniana ad essere strutturata in quattro movimenti, presentando dopo un *Allegro assai vivace* di ardente comunicativa, il cui primo tema accattivante e appassionato offre lo spunto per uno sviluppo centrale davvero ben riuscito, un pungente scherzo in si minore, nel quale l'uso dei pizzicati da parte del violoncello contribuisce ad alleggerire l'atmosfera; classicamente tripartito, il movimento nella sezione centrale vede nuovamente dispiegare il canto dello strumento ad arco, che nell'*Adagio* successivo sfoga tutte le proprie potenzialità espressive in un appassionato recitativo,

accompagnato da un corale di accordi arpeggiati del pianoforte. È una meditazione di profonda spiritualità, a cui segue un finale brillante che riporta la composizione alla sua dimensione più autenticamente concertistica. Dedicata al conte russo Mathieu Wielhorsky, violoncellista dilettante, e pubblicata da Kistner a Lipsia nel 1843, la sonata venne eseguita due anni dopo da Mendelssohn a Londra con il grande Alfredo Piatti, il “Paganini del violoncello”.

Santa Giulia Museo della Città,  
Chiesa di San Salvatore, Domenica 18 aprile ore 21

## THE HILLIARD ENSEMBLE

David James, controtenore  
Rogers Covey-Crump, tenore  
Steven Harrold, tenore  
Gordon Jones, baritono

### Programma

#### ARKHANGELOS

- James MacMillan ...here in hiding... (1993)  
(n. 1959)
- Anonimo (da un Ms di Nonantola, sec. XI-XII) Ote to stauron Chant
- Sherynghan Ah! Gentle Jesu  
(fl. ca. 1500)
- Jonathan Wild Due pezzi da *The Cloud of Unknowing*
- Sharakans (canti tradizionali armeni, arr. Komitas 1869-1935)  
*Ov zarmanali*  
*Hays hark nviranc ukhti*  
*Amen hayr surp*  
*Surp, Ter zorutheanc*
- \* \* \*
- Ivan Moody Arkhangelos (1989)  
(n. 1964)
- Anonimo (Ms Grey, sec. XV) Lauda - A Maria Fonte d'Amor
- Arvo Pärt Most Holy Mother of God  
(n. 1935)
- Sharakans (canti tradizionali armeni, arr. Komitas 1869-1935)  
*Ayzor dzayyn hayrakan*  
*Sirt in sasani*  
*Bazmutyunq hreshtakac Trad. Armenian*
- Alexander Raskatov Praise  
(n. 1953)

\* \* \*

**L'Hilliard Ensemble** è considerato uno dei migliori gruppi vocali da camera del mondo, sia nell'ambito della musica antica che in quello della musica contemporanea.

La loro particolare cifra stilistica, unita all'abilità e al talento, si esprime attraverso un vasto repertorio che va dalla musica medievale e rinascimentale fino alla musica contemporanea, con i brani di numerosi compositori viventi scritti appositamente per il gruppo.

L'intensa attività concertistica impegna l'Ensemble in oltre cento concerti l'anno; i musicisti sono spesso invitati ad esibirsi in Europa, e in particolare nei paesi mediterranei e centroeuropei; inoltre, si esibiscono regolarmente in tournée anche in Giappone, Stati Uniti e Canada.

All'inizio degli anni ottanta, il gruppo è divenuto famoso come esecutore di musica antica grazie anche al successo ottenuto con una serie di registrazioni per la EMI (molte delle quali sono state ripubblicate da poco dalla Virgin). Fin dagli esordi, l'Hilliard Ensemble si è dedicato con uguale interesse anche alla musica contemporanea.

Con la registrazione di *Passio*, di Arvo Pärt, del 1988, ebbe inizio la fruttuosa collaborazione tra il gruppo, il compositore estone e la casa discografica ECM; nell'agosto del 1996 è stata pubblicata anche l'opera *Litany*.

Il gruppo ha commissionato recentemente nuove composizioni ad alcuni musicisti dei paesi baltici, tra i quali Veljo Tormis e Erkki-Sven Tüür, che andranno ad arricchire il vasto repertorio di musiche che Gavin Bryars, Heinz Holliger, John Casken, James MacMillan,

Elena Firsova (ed altri ancora) hanno appositamente scritte per l'Hilliard Ensemble.

Il concorso di composizione, istituito nel 1994 dall'Ensemble, ha prodotto più di cento brani, molti dei quali sono stati inclusi nei programmi dei loro concerti. Durante i corsi scolastici estivi, l'Ensemble si avvale di un *composer-in-residence*; nel passato si sono avvicendati in questo ruolo musicisti del calibro di Ivan Moody, Piers Hellawell, Barry Guy e Gavin Bryars. Molte delle opere di questi compositori sono contenute nel doppio album *A Hilliard Songbook*, prodotto da ECM.

Nel 1994 esce *Officium*, "uno dei più grandi successi degli anni novanta". L'opera è il risultato della prima collaborazione tra l'Hilliard Ensemble e il sassofonista norvegese Jan Garbarek. Nel 1997 esce il film canadese *Lilies*, per il quale l'ensemble compone la colonna sonora; sempre nello stesso anno, il gruppo collabora nuovamente con Jan Garbarek e registra *Mnemosyne*, che verrà portato in tournée in tutto il mondo. L'Hilliard Ensemble ha voluto commemorare il cinquecentesimo anniversario della morte di Ockeghem (ca. 1410-1497) con un programma speciale e con il lancio di una propria casa discografica *on line*, la Hilliard Live. La prima pubblicazione risale al 1996 con la registrazione dell'opera *Perotin and the Ars Antiqua*; la seconda, dedicata alle musiche di Ockeghem, viene pubblicata nel 1997, mentre la terza edizione, dedicata ad Antoine Brumel e la quarta, con le musiche di Dufay, sono entrambe nel 1998. Questi cd sono ora disponibili per l'etichetta Coro.

L'Hilliard Ensemble ha avuto modo di esibirsi con orchestre importanti: insieme all'Orchestra Sinfonica della BBC ha rappresentato l'opera *Litany* di Pärt mentre, con l'Orchestra Filarmonica di Londra diretta da Kent Nagano, nel 1999 si è esibito in una serie di concerti ed ha eseguito, in prima mondiale, l'opera *Miroirs des Temps* di Unsuk Chin. Nel medesimo anno in occasione dei BBC Proms, viene eseguita per la prima volta l'opera *Quickening* di James MacMillan, con l'Orchestra Sinfonica della BBC diretta da Sir Andrew Davis, un'opera che era stata commissionata dalle orchestre della BBC e di Filadelfia.

Nell'autunno del 2001 viene pubblicata per la ECM l'opera *Morimur*, con la collaborazione del violinista barocco Christoph Poppen e del soprano Monika Mauch. Traendo ispirazione dagli studi della musicologa tedesca Helga Thoene su Johann Sebastian Bach, l'opera è un'originale commistione tra la parte del violino della Partita in re minore e vari temi dei corali della Ciaccona.

L'Hilliard Ensemble cerca di arricchire costantemente il proprio repertorio con musiche di compositori contemporanei viventi. Il 2002 si è aperto con la prima mondiale di *The Pear Tree of Nicostratus* di Piers Hellawell in Finlandia, insieme all'Ostrobothnian Chamber Orchestra. Nello stesso anno, l'Ensemble ha eseguito, negli Stati Uniti, la prima mondiale dell'opera *Quickening* di MacMillan, con l'Orchestra di Filadelfia. Nel settembre del 2003, l'Hilliard Ensemble, sempre in prima mondiale, ha eseguito la terza Sinfonia di Stephen Hartke, con la Filarmonica di New York diretta da Lorin Maazel.

Nel 2004 l'Hilliard Ensemble ha celebrato il trentesimo anno di attività con una serie di concerti alla Wigmore Hall e ha messo in scena, al festival d'Olanda, l'opera inedita *Gesualdo Considered as a Murderer* di Luca Francesconi; l'Ensemble si è inoltre esibito con l'opera *Quickening* a Liverpool e al Festival di Edimburgo. Le registrazioni recenti per la ECM New Series comprendono un disco con i mottetti di Machaut, un album con le musiche di Nicolas Gombert e la registrazione completa dei Mottetti di Bach in una loro personale lettura a cappella.

Nel 2007 l'Hilliard Ensemble ha collaborato con l'Orchestra da Camera di Monaco per l'esecuzione di un lavoro inedito di Erkki-Sven Tüür. Nel mese di giugno dello stesso anno, l'Ensemble, insieme con l'Orchestra Filarmonica di Dresda, ha eseguito l'opera *Nunc Dimittis* del compositore russo Alexander Raskatov (in seguito registrata per ECM). Nel corso dell'anno hanno preso il via anche alcuni progetti importanti tra cui la collaborazione con il compositore tedesco Heiner Goebbels per un'opera prodotta dal Teatro Vidy di Losanna ed eseguita in prima mondiale al Festival di Edimburgo, nel 2008. L'opera è stata portata in tournée nel 2009 sia in Europa che negli Stati Uniti.

Tra i progetti della stagione 2009/2010, sono previste anche le collaborazioni con il Quartetto Arditti e con il Quartetto d'archi Chilingirian.

L'Hilliard Ensemble, oltre ai numerosi concerti con solisti e orchestre, continua ad eseguire concerti a cappella di musica antica e di musica contemporanea in tutte le parti del mondo.

\* \* \*

Nel novembre 2004 siamo stati invitati in Armenia per eseguire e registrare alcuni canti sacri tradizionali (*Sharakans*) della chiesa armena, arrangiati dal monaco, musicologo e compositore Komitas (1869-1935).

La registrazione ebbe luogo nel monastero di Saghmosavank (sec. XIII), che si trova drammaticamente sopra una gola del fiume Khasakh, che porta l'occhio nella direzione del lontano profilo del Monte Aragats.

Insieme alla musica esotica e quasi orientale degli *Sharakans*, eseguiamo musica che affonda le sue radici nelle chiese greca, russa e romana e nella chiesa d'Inghilterra.

...*here in hiding*... è stata eseguita per la prima volta a Glasgow nell'agosto 1993 come parte di un laboratorio SPNM [SPNM - *Promoting New Music*, è un'associazione inglese fondata nel 1943 e finalizzata alla promozione della musica contemporanea, n.d.t.]

"Questo breve mottetto è stato scritto subito dopo il mio concerto per tromba *Epiclesis*, ed ambedue le composizioni esplorano territori musicali e teologici simili. Ambedue hanno a che fare con il mistero dell'Eucarestia, e ambedue includono l'inno gregoriano *Adoro te devote*. Invece di essere una versione diretta del poema di S. Tomaso d'Aquino ...*here in hiding*... mescola l'originale latino con la traduzione inglese di Gerard Manley Hopkins. I due diversi testi sono qualche volta uniti, qualche volta frammentati o intercalati a formare nuove relazioni e un nuovo ordine di progressione.

Il brano ha una struttura episodica basata su due materiali contrastanti. Innanzitutto c'è una musica cromaticamente ricca e abbellita con ornamentazioni, che è giustapposta con un'idea più semplice e più "popolare" basata sul canto piano. Una terza idea omofonica forma il perno centrale della composizione. Vi vengono esplorate varie tessiture vocali, tra le quali parti di solo, duetti, terzetti e quartetti. Il quartetto finale fonde le versioni latina ed inglese della prima stanza ed è una sintesi musicale delle due idee contrastanti che hanno formato il pezzo" (James MacMillan).

Il canto *Ote to stauron*, eseguito all'Adorazione della Croce durante la liturgia della Settimana Santa, è attribuito a Sofronio, Patriarca di Gerusalemme negli anni 634-638, e affonda le sue radici nella liturgia bizantina, ma si rifà anche a un Graduale di Ravenna del sec. XI e a varie altre fonti manoscritte. Una di queste è un manoscritto del sec. XI-XII di San Silvestro di Nonantola, nel quale è seguito da una versione italiana dello stesso testo "*O quando in cruce*". È la versione di Nonantola che eseguiamo in questo programma.

Poco si sa del compositore Sheryngham (fl. c. 1500), ma il suo *Ah, Gentle Jesu!* è un lavoro notevole e di ampie dimensioni. La sua forma è a strofe e ritornelli ed è un dialogo tra il peccatore penitente, cantato dalle due voci superiori, e il Cristo crocifisso, le due voci inferiori.

Jonathan Wild è uno dei compositori diplomati con cui abbiamo lavorato durante la nostra collaborazione con la Harvard University nel 2001, dove abbiamo dato la prima esecuzione del suo *Wreath of Stone*. L'anno seguente è stato compositore-residente alla Hilliard Summer School a Schloss Engers. I due brevi pezzi in questo programma sono le sezioni che scrisse per noi in un lavoro molto più ampio destinato a tutti coloro che partecipavano al corso. Il titolo dell'intera opera *The Cloud of Unknowing* (La Nuvola dell'Ignoranza) è quello di un testo meditazionale inglese del sec. XIV. Questi due estratti, in ogni caso, traggono i loro testi da altri poemi inglesi dello stesso periodo.

A rappresentare la chiesa greco-ortodossa c'è Ivan Moody, un inglese che vive in Portogallo, che ha composto diversi pezzi per noi. Di questi, *Arkhangelos*, scritto nel 1989, è una versione di un poema di Agathius Scholasticus (c.536-582). Il testo è una meditazione su un'icona dell'arcangelo Michele.

Il secondo rappresentante della chiesa romana in questo programma è la Lauda *A Maria fonte d'amore*. È una discendente della laude monodica tardo-medievale, composta per le numerose confraternite italiane che si dedicavano all'esecuzione di queste canzoni sacre in volgare. In particolare questo pezzo è chiaramente un *contrafactum*, in cui nuove parole vengono applicate a una musica già preesistente. C'è sempre un alcunché di disagiata nel rapporto tra parole e musica in pezzi di questo tipo, e in questo caso abbiamo dovuto intervenire con diversi aggiustamenti rispetto alla versione stampata per adattare meglio il testo alla musica.

Fin dal loro primo incontro a una registrazione della BBC nell'autunno del 1985, The Hilliard Ensemble e Arvo Pärt hanno avuto uno stretto e proficuo rapporto. Nell'ottobre di quell'anno vi fu la prima esecuzione dello *Stabat Mater* e l'anno seguente abbiamo dato la prima esecuzione londinese del *Passio*. Da allora The Hilliard Ensemble ha registrato e realizzato centinaia di esecuzioni di molti lavori di Arvo, tra i quali *Miserere* e *Litany*, ambedue scritti per noi. Più recentemente, nell'ottobre dello scorso anno abbiamo dato la prima esecuzione di *Most Holy Mother of God* a un concerto nella cattedrale di Durham per celebrare il conferimento ad Arvo di una laurea *ad honorem* da parte dell'Università di Durham.

Bisanzio, nella forma della liturgia di San Giovanni Crisostomo, è inoltre la fonte dei cinque inni e preghiere di *Praise* di Alexander Raskatov. Le parole questa volta sono in slavo ecclesiastico, la lingua della chiesa russa ortodossa. *Praise* è stato scritto per noi nel 1998 ed è stato eseguito per la prima volta nel duomo di Speyer nel maggio del 2000.

Gordon Jones  
[trad. Ottavio de Carli]

*Cento anni fa...*

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 8 dicembre 1909<sup>1</sup>:**

**Adila e Jelly von Arany**, violini  
**Titi von Arany**, pianoforte<sup>2</sup>

### **Programma**

Johann Sebastian Bach: *Doppio concerto* per due violini e pianoforte  
Giuseppe Tartini: *Concerto* in re minore (Adila)  
Camille Saint-Saëns: *Concerto* in si minore (Jelly)  
Christian Sinding: *Serenata* per due violini e pianoforte  
Carlo Perinello: *Romanza* (Adila)  
Alfredo D'Ambrosio: *Serenata* (Adila)  
Pablo De Sarasate: *Danse espagnole* (Adila)  
Niccolò Paganini: *La campanella* (Jelly)

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 18 febbraio 1910:**

### **Quintetto romano**

Giuseppe Cristiani, pianoforte  
Oscar Zuccarini e Bruto Tignani, violini  
Francesco Rosa, viola  
Lorenzo Magalotti, violoncello

### **Programma**

Antonin Dvořák: *Quartetto* op. 106  
Pëtr Il'jč Čajkovskij: Tema con variazioni e Finale dal *Trio* op. 50  
Robert Schumann: *Quintetto* op. 44

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 4 marzo 1910:**

**Cesare Thomson**, violino<sup>3</sup>

### **Programma**

Arcangelo Corelli / Cesare Thomson: XII Sonata 'La follia'  
Pëtr Il'jč Čajkovskij: Concerto  
Christian Sinding: Romanza in mi minore  
Fryderyk Chopin: Mazurka in si b  
Antonin Dvořák: *Slavische-tanz* in la b.  
Giuseppe Tartini / Cesare Thomson: Divertimento *L'arte dell'arco*.

## **Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 11 aprile 1910:**

### **Quartetto Polo**

Enrico Polo e Costantino Soragna, violini  
Willy Koch, viola  
Camillo Moro, violoncello

### **Programma**

Carl Ditters von Dittersdorf: Quartetto in mi b.  
Alexander Porfir'yevich Borodin: Quartetto in re  
Robert Schumann: Quartetto in la op. 41 n. 1.

<sup>1</sup> Cfr. Roberto Zanetti *Un secolo di musica a Brescia. Il primo centenario della Società dei Concerti*, Nuove Edizioni Milano, 1970, pp. 184-185. 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> Le esecutrici erano tre sorelle ungheresi. Jelly, quindicenne, e Adila, poco più anziana, erano state allieve di Jenő Hubay, il noto violinista che fu maestro anche di Szigeti e d'Aranyi. Adila aveva poi studiato anche con Joachim dal quale aveva ricevuto «in dono un prezioso Stradivario» con cui si presentò al pubblico bresciano.

<sup>3</sup> Non si conosce il nome del collaboratore pianistico. Non è improbabile fosse quel Theo Kaufmann che apparve poi come suo accompagnatore nel 1914.

## Sala Apollo (Palazzo Martinengo), 18 maggio 1910<sup>4</sup>:

Franz von Wecsey, violino<sup>5</sup>

### Programma

Felix Mendelssohn-Bartholdy:	Concerto op. 64
Giuseppe Tartini:	Trillo del diavolo
Louis Spohr:	Adagio
Antonin Dvořák:	Humoreske
Henri Wieniawski:	Valzer-Capriccio
Niccolò Paganini:	Concerto allegro <sup>6</sup> .

---

<sup>4</sup> I costi dei biglietti erano i seguenti: L. 3 poltronicine; L. 2 poltrone; L. 2 ingresso in platea; L. 1 loggione. La Società inviò ai propri soci un volantino in cui si diceva che «i posti a sedere per coloro che hanno ricevuto i biglietti in seguito a prenotazioni, non sono già numerizzati ma liberi a scelta del socio, nelle file di scanni collocati parte in orchestra e parte in platea, vicino all'orchestra.» Curioso ma nel contempo interessante l'avvertimento rivolto alle signore «che, se debbono farsi scrupolo di non intervenire col cappello a quelle rappresentazioni di prosa o di musica nella quale il pubblico ha necessità di seguire l'azione sul palcoscenico, possono in questa occasione procurarsi la gioia di fare la reclame alla propria modista».

<sup>5</sup> Anche in questo caso non si conosce il nome del collaboratore pianistico. Il Wecsey aveva suonato poco prima a Napoli e Milano e giungeva a Brescia preceduto dalla fama di violinista prodigioso. Le critiche bresciane lo raffrontano a Thibaud per «sonorità della cavata», a Thomson per la meccanica, ma affermano che «per slancio interpretativo Wecsey supera tutti e rivaleggia col boemo Kubelik». Nella presente occasione sfoggiava «un meraviglioso Stradivarius».

<sup>6</sup> Esegui come bis «intricatissime variazioni sulla *Carmen* di Bizet» e *La ridda dei folletti* di Bazzini.