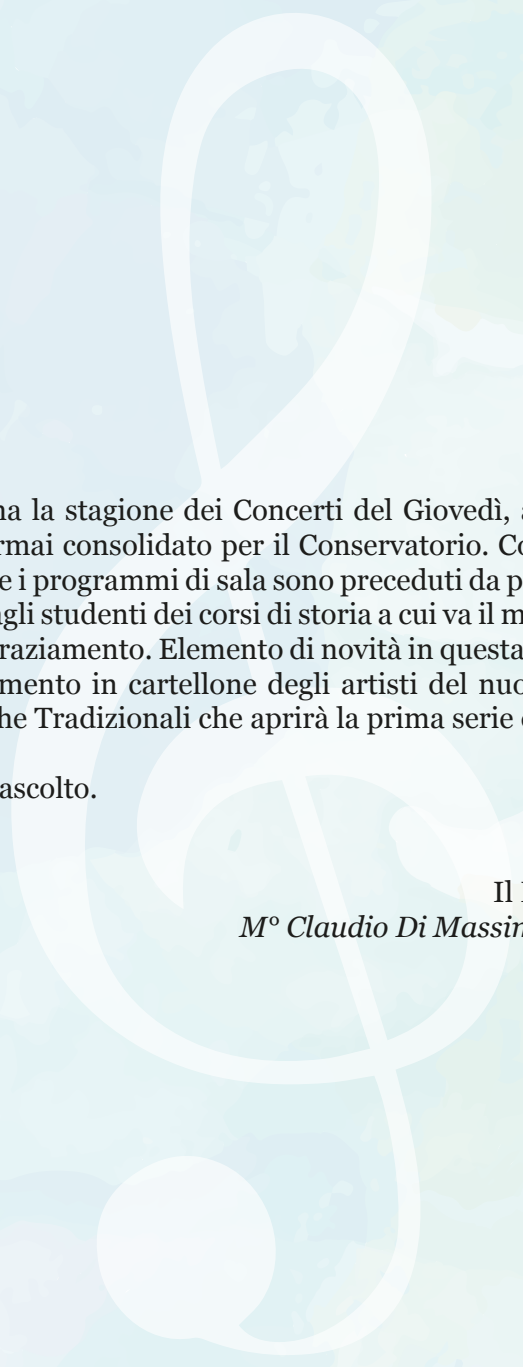




Ritorna la stagione dei Concerti del Giovedì, appuntamento ormai consolidato per il Conservatorio. Come consuetudine i programmi di sala sono preceduti da prolusioni scritte dagli studenti dei corsi di storia a cui va il mio personale ringraziamento. Elemento di novità in questa edizione è l'inserimento in cartellone degli artisti del nuovo corso di Musiche Tradizionali che aprirà la prima serie della stagione.

Buon ascolto.

Il Direttore
M^o Claudio Di Massimantonio

5 maggio

Cantastorie a quattro corde
Tamburi del Vesuvio Trio

12 maggio

Quartetto Telemann
Quintetto Boccherini

19 maggio

Quintetto Mozart
Trio Brahms

26 maggio

Quintetto Ciancaglini/Orlando
Sestetti francesi

9 giugno

Duo Centone
Duo Taddeo/Braconi



5 maggio

Da Est a Ovest. La tradizione che unisce

I PARTE

Presente e antico

Tamburi del Vesuvio Trio

Voce, Chitarra Battente, Tamburi a Cornice: Nando Citarella

Voce, Chitarra: Salvatore Rotunno

Voce, Fisarmonica, Tamburi a Cornice: Luigi Staiano

«Le voci, i suoni e i ritmi del mare, in viaggio dalla cultura arabo-andalusa di quella Siviglia, al tempo “porta d’ingresso per l’Oriente”, e alla deriva verso l’altro lato dell’Atlantico, dove troviamo le risonanze latino americane che gli spagnoli riportarono nel mare nostro per poi finalmente tornare a casa e sbarcare a Napoli, la porta del Mediterraneo». Da questa porta passa il progetto *Presente e antico*, frutto dell’ultimo lavoro discografico *Museca* del gruppo *Tamburi del Vesuvio*, per la circostanza con una formazione in trio. Un viaggio all’ombra del Vesuvio ma che vede molte contaminazioni al suo interno, come in fondo è giusto che sia per un luogo che nei secoli è stato non solo di partenza per altre terre, ma anche crocevia, snodo, perno di flussi di persone che parlavano lingue diverse, voci di tradizioni diverse.

Il concerto, in un unico tempo, propone un repertorio che spazia dai brani della tradizione più ampiamente mediterranea a brani originali, anch’essi ispirati alla stessa tradizione. Un cammino fatto all’interno di un crocevia che parte dal Vesuvio e incontra realtà e differenze che diventano affinità. Come accadeva all’epoca dei grandi popoli viaggiatori che si fermavano nel nostro Sud, ogni popolo portava la propria cultura accrescendo lo scambio e la comunicazione tra le differenze. Il crocevia dei Tamburi del Vesuvio unisce ogni forma di diversità.

Tanti gli elementi sacri e rituali delle tradizioni e delle culture popolari che incontriamo in questo viaggio attraverso opere, poesie, romanze, villanelle, ballate il comune denominatore lo si trova negli strumenti, nelle voci e nel

tamburo. La scelta degli stessi strumenti infatti, come ad esempio i tamburi a cornice (tammorra, tammorra muta, daf, tamburello), è legata alla tradizione musicale del Mediterraneo. I suoni, fortemente evocatori, sono legati al contesto della preghiera, all'invocazione, e in parte a quello della festa.

I brani originali si caratterizzano per l'uso di schemi ritmici misti, la cui ispirazione, nello spirito della *World Music*, oltre che alla tradizione è strettamente connessa al *progressive rock*, a gruppi come i Gentle Giant, i Jethro Tull, i Focus, tra i più rappresentativi del genere negli anni Settanta. Tutti artisti che hanno a loro volta tratto ispirazione dalla musica classica e popolare, creando una commistione che ha reso possibile e visibile l'integrazione tra diversi stili e tra passato e presente. Siamo fatti di commistioni, da sempre, e a quel *sempre* dobbiamo tornare per testimoniare la comunione tra i popoli.

Il concerto sarà un'occasione per celebrare i quarant'anni di lavoro e ricerca in questo campo di Nando Citarella, accompagnato da musicisti che oltre ad aver partecipato al lavoro discografico *Museca*, sono parte integrante del suo percorso professionale.

II PARTE

Ascoltate tutti quanti!

Cantastorie a quattro corde

Voce, Flauti: Graziella Guardiani

Violino: Giovanni Ciaffarini

Contrabbasso: Tommaso Paolone

Chitarre: Carlo Di Silvestre

La seconda parte del concerto vedrà sul palco il gruppo di musica popolare Cantastorie a quattro corde, emanazione del più ampio progetto di musica tradizionale abruzzese della compagnia di canto popolare *Il Passagallo*, un progetto nato nel 1998 dall'incontro di Carlo Di Silvestre, Guerino Marghegiani e Graziella Guardiani. Da allora, *Il Passagallo* ripropone nelle rassegne e nei festival nazionali ed internazionali la poesia popolare e le sonorità disseminate in Abruzzo. Il progetto intende infatti divulgare un genere che altrimenti sarebbe andato perduto, riproponendo al pubblico un vasto repertorio in cui si rintracciano le radici della cultura orale e civiltà agro-pastorale abruzzese. Attraverso un'accurata ricerca sul campo, la raccolta e catalogazione di materiale audiovisivo permette di conservarne la memoria per le generazioni future, perché si possa continuare ad attingere a un repertorio ricco di significato storico-sociale.

L'ensemble del Cantastorie a quattro corde è nato nel 2020 dall'esigenza di un'esecuzione più intima dove la musica sia al servizio del racconto. I brani proposti in concerto appartengono al genere narrativo popolare, un repertorio tradizionalmente affidato ai cantastorie, nelle forme della ballata, della storia e dell'orazione: tre tipologie narrative diffuse in varie aree geografiche italiane da Sud a Nord, con varianti regionali, testuali e musicali, anche significative. La ballata, chiamata anche canzone a ballo perché in origine era legata alla danza, è un tipo di canto narrativo dalla forma poetico-musicale flessibile. *Donna Lombarda* e *La Cecilia* sono forse tra le più celebri ballate, ampiamente diffuse, testi diversi, su tutto il territorio italiano. L'orazione è un genere musicale molto antico ispirato alle leggende religiose e all'agiografia medievale, generalmente composto per solisti, coro e orchestra e a volte con un narratore. La storia è un tipo di canto narrativo basato su avvenimenti storici o sulla vita di personaggi realmente esistiti, arricchiti di dettagli di gesta e avventure divenute leggendarie nella fantasia popolare. *Il brigante Cuculettë* canta ad esempio di Emidio D'Angelo, detto Cuculetto, brigante di Penne dove nacque nel 1843.

I canti selezionati appartengono a periodi storici che vanno dal Medioevo al Novecento e trattano argomenti per lo più tragici o di fede popolare, riguardanti uomini, donne, eroi e santi. I testi poetici sono quelli originali, mantenuti come nelle fonti, e la linea melodica, anche quando non è quella originale mantiene però uno stile riconducibile alla tradizione con rielaborazioni curate dall'ensemble.

Il programma si articolerà come segue:

- 1- Melodia, prologo
- 2- *Ci erë tre surellë*, ballata (*La pesca dell'anello*)

La ballata, diffusa attraverso i fogli volanti ottocenteschi, trova una relazione sia con il canto cinquecentesco de *La Girometta* e sia con la leggenda meridionale di Colapesce. La canzone, appartenente alla serie lieta delle barcarole italiane, presenta due temi ricorrenti nelle ballate: la seduzione - che in questo caso termina con l'incontro amoroso tra i due protagonisti - e il giudizio degli altri - ma "non della luna che non parlerà e delle stelle che la spia non fan" -.

- 3- *Sandë Filicenzë*, orazione

La storia di Sande Filicenzë, che ha esercitato un profondo influsso sulla fantasia e sulla religiosità popolare, è la *Canzone di Rinaldo* che, per la sua trama struggente, viene considerata dal popolo come orazione. Sia nell'*Orlando innamorato* del Boiardo e sia nell'*Orlando furioso* dell'Ariosto la figura di Rinaldo, innamorato della bella Angelica, rappresenta l'antagonista di Orlando. Canta l'orazione che «Quando Filicenzë prende moglie tira molto vento tra nuvole e ciel sereno e mentre cammina per valli e valloni e

passa per una stretta via, bacia la moglie davanti a tutti i cavalieri. Suo fratello, che era uomo d'onore, nel veder la scena, lo ferisce sparando un colpo senza far rumore. La moglie, vedendolo sanguinare, gli chiede se quel che affiora dal suo stivale è sangue e Filicenzè la rassicura e prende, però, di corsa la strada di casa. Arrivato a destinazione chiama subito la madre: "Mamma apri porta e portone, ecco Filicenzè tuo ferito a morte; mamma ti chiedo una cortesia non disturbare questa compagnia". Quando la moglie arriva a casa chiede subito di Filicenzè e la suocera la conforta nel dire che il marito sta parlando con i suoi cavalieri. Mentre tutti sono seduti a tavola a pranzare, la moglie continua a domandare del marito e la suocera prima le risponde che sta parlando con i tenenti, poi con i dottori e infine le dice di mangiare un altro boccone perché sta per giungere una notizia dolorosa: "O nora mia affacciati alla finestra se vuoi sentire le campane a festa; affacciati a quella porta se vuoi sentire le campane a morte". La nuora affranta dal dolore: ". andrò a farmi monaca e pregherò per il mio Filicenzè".

4- *La Cecilia*, ballata

Questa ballata è tra le più diffuse nel territorio nazionale e tra le più contaminate dalla fantasia popolare. Si presume che la ballata abbia tratto origine da un fatto storico avvenuto in Piemonte nella prima metà del Cinquecento. La storia della donna che, per salvare la vita del proprio uomo prigioniero in carcere e condannato a morte, si concede inutilmente al carnefice, ha ispirato, tra le tante opere di diversi generi, *Tosca*, opera lirica di Giacosa e Puccini.

5- *San Giorgio*, orazione

La leggenda del Santo eroe, che combatte contro il drago per salvare la vita della figlia del re, è stata ampiamente rielaborata nella poesia ed ancor più nel canto popolare. Nel più antico testo greco del V secolo (contenuto in un palinsesto della biblioteca di Vienna) e in un manoscritto successivo del 916 (Biblioteca Vaticana) in cui si parla di San Giorgio, non si trova alcun cenno sull'uccisione del drago che, invece, nel racconto popolare rappresenta l'episodio centrale. Il combattimento tra il Santo e il drago è stato descritto per la prima volta nella *Legenda aurea* (1265-1275) da Jacopo da Varagine che ha conferito all'episodio tale ampiezza e vivezza di narrazione da esercitare un profondo influsso sulla fantasia popolare.

6- Introduzione strumentale a *La Lena*

7- *La Lena*, ballata

Diffusa nell'Italia centro-settentrionale, La Lena è presente nella raccolta *Canti popolari del Piemonte* del 1888 di Costantino Nigra con il titolo *La madre risuscitata*. Il canto è incentrato sul tema commovente della madre che risuscita per ammonire il marito e soccorrere i figli maltrattati dalla matrigna.

8- "Tarantella Napoletana", intermezzo strumentale(1600)

9- *Il brigante Cuculettë*, storia della Città di Penne

È la storia del brigante Emilio D'Angelo, nato nel 1843 a Penne. Detto "Cuculettë", ossia piccolo cuculo (soprannome ereditato dal nonno chiamato "cuculë"), D'Angelo si macchiò di diversi crimini e reati contro la legge così da esser conosciuto e temuto dai suoi compaesani come brigante e bandito. Fu lui ad uccidere il prelado Perrotti, uomo famoso per essere tanto avido, avaro e bugiardo. Tale fatto di sangue è rimasto nella memoria del popolo e riecheggia ancora nel canto popolare.

10- *Adelina e Alfredo*, storia

La trama di questa storia dei primi del 1900 include i temi dell'emigrazione, dell'onore, della dignità e della vendetta. Protagonista è Adelina, donna dal carattere risoluto che, abbandonata e tradita dal marito, si fa giustizia da sé e lancia un monito alle giovani coppie di sposi e fidanzati.

11- *Mamma mia dammi cento lire*, ballata

La popolarissima ballata trae origine dal canto narrativo *La maledizione della madre* (1850) in cui si racconta di una giovane che abbandona per amore la casa materna andando incontro ad una triste fine. Le versioni successive, che prendono spunto da questa storia, hanno inserito il tema dello sventurato distacco a contesti diversi come l'arruolamento e l'emigrazione.

12- *La finta monachella*, ballata

A differenza delle ballate in cui è presente il tema dolente della monacazione forzata, questa volta a indossare l'abito da monaca è un giovane di Milano intenzionato a sedurre la figlia dell'oste. Il taverniere, ignaro di quanto sarebbe accaduto, ospita la finta monachella che gli chiede riparo e un letto dove riposare. Il giovane, dopo aver rifiutato le varie proposte di sistemazione offerte dall'oste, riesce a passare la notte con la fanciulla che, il mattino seguente, "per voler di Dio" si troverà in dolce attesa.

13- *"Commiato" dei cantastorie* tratto dal brano *Faccitë a la funeštira*

Ilaria Caruso, Daniela Di Renzo, Roxana Ene, Angelo Lucarelli



12 maggio

I PARTE

Quartetto Telemann

Georg Philipp Telemann (1681-1767)

Lauter Wonne, lauter Freude, TWV 1:1040.

Cantata per soprano, flauto dolce e basso continuo

(Aria “*Lauter Wonne*”, Recitativo “*Dort labet sich ein Kind der Eitelkeit*”,

Aria “*Ein stetes Zagen*”)

Trio n. 2 in Sol maggiore, TWV TWV 42:G6

da “*Esercizii Musici*” per viola da gamba, cembalo e fagotto

(Andante - Allegro - Largo - Presto)

Soprano: Roberta Invernizzi

Flauto dolce: Maria De Martini

Viola da gamba: Giovanna Barbati

Clavicembalo: Andrea Coen

Georg Philipp Telemann (1681-1767) è stato un compositore e organista tedesco, anche se è documentato che suonasse anche altri strumenti, quali violino, flauto dolce e clavicembalo. Contemporaneo e amico di Bach e Händel, in vita fu considerato uno dei maggiori musicisti tedeschi del suo tempo. Nei suoi quasi settant'anni di produzione musicale, dal pieno Barocco allo Stile galante fino alle soglie del Classicismo, Telemann dimostrò una straordinaria capacità di aggiornamento stilistico. Iniziò la carriera musicale a Lipsia, entrando alle dipendenze dell'Opera della città, dapprima come compositore operistico e subito dopo come direttore musicale. Nel 1705 divenne maestro di cappella presso il conte di Promnitz a Sorau, dove studiò e apprese lo stile di Lully e di altri esponenti della scuola francese. Trascorse un periodo a Francoforte nel ruolo di maestro di cappella, finché nel 1721 gli fu offerto un posto di direttore generale di musica ad Amburgo, dove rimase per circa quarantasei anni. Ad Amburgo fondò nel 1728 il primo giornale di mu-

sica tedesco, il “Getreuer Musik-Meister”. Nella sua lunga carriera compose un numero talmente grande di lavori che ci sono pochi compositori tedeschi che gli si possono paragonare per fecondità. Alla sua morte, all’età di 86 anni, Telemann ha lasciato un *corpus* di circa 6000 pubblicazioni, di cui una parte risulta incisa dallo stesso compositore, con l’acquaforte e il bulino, su lastre di rame o stagno.

Lauter Wonne, lauter Freude è una cantata in Sol maggiore composta in occasione della quarta domenica d’Avvento (la cosiddetta Domenica *Gaudete*, antcipatrice della gioia del Natale e l’unica, in tempo di Avvento, in cui si possono usare vesti e arredi sacri di colore rosa). Si inserisce all’interno di una raccolta di 72 cantate da chiesa *Die Harmonischer Gottesdienst*, per soprano, flauto e basso continuo, composte e pubblicate da Telemann negli anni 1725-1726. L’aria iniziale della cantata è introdotta da una sezione suonata dal solo flauto dolce che intona la melodia accompagnato dal basso continuo. La parte del Soprano è finemente abbellita e già dal suo ingresso entra in competizione con il flauto sull’intonazione di una progressione imitata (alla parola *regen*). Ciò conferisce da subito un carattere brioso a quest’aria. Seguono una sezione in recitativo secco, intonato dalla voce con il solo clavicembalo, e una virtuosistica aria “col da capo” in cui ritorna il vivace scambio tra flauto e soprano.

1. Arie

Lauter Wonne, lauter Freude,
spielt in meiner regen Brust.
Doch dem flammenreichen Herzen
ist itzt kein suendlichs Scherzen
einer eitlen Glutwusst:
Gott allein ist seine Lust.

2. Rezitativ

Dort labet sich ein Kind der Eitelkeit
an aller Wohllust dieser Zeit;
ein andrer ist auf Geld und Gut entflammt
und seine Freude waechst zugleich mit seinen Schaetzen;
der dritte wuenschet kein Ergoetzen,
das nicht da nebst aus hoher Ehre stammt;
die vierte wenn er sich an Feinden raechen kann,
sieht dies fuer sein Vergnuegen an;
noch andern muss aus andern Dingen
der Vorwurf ihrer Lust entspringen.
Allein, wie schlecht ist diese Freude,
wovon der Grund so leicht,
ja oft so ploetzlich, weicht!
Wie schaendlich ist die Weide,
die zwar, den Augen nach, beliebte Blumen traegt
und dennoch lauter Gift in allen Blaettern geht!
Ach, welcher sich in Christo nicht erfreut,
dem bringt sein Freuden lauter Leid.

In Gott allein wird solche Lust gefunden,
die mit Bestand und Seligkeit verbunden.

3. Arie

Ein stetes Zagen,
ein ewigs Nagen,
ein Trauren, das kein Ziel erhaelt,
beschliesset den Jubel der lachenden Welt.
Doch wer sich Gott zur Freude setzt
hat beides, was ihn hier ergoetzet
und was ihm ewig wohlgefaellt.

La raccolta di musica da camera **Essercizii musici** fu stampata dallo stesso Telemann nel 1727-1728. Comprende in tutto ventiquattro composizioni: dieci sonate a uno strumento con basso continuo, due suites per clavicembalo solo e dodici sonate a tre. L'organico è vario, ma in tutto gli strumenti rappresentati nella raccolta sono il flauto dolce, il flauto traverso, l'oboe, il violino, la viola da gamba e il clavicembalo. Il **Trio n. 2 in Sol maggiore** per clavicembalo obbligato, viola da gamba e basso continuo è in quattro movimenti, nella successione Lento-Veloce-Lento-Veloce.

Aurora Iulianella, Sara Lorenzoni

II PARTE

Quintetto Boccherini

Luigi Boccherini (1743 -1805)

Quintetto in Re maggiore (*Fandango*), G. 448
(*Pastorale - Allegro Maestoso - Grave assai - Fandango*)

Quintetto in Sol maggiore, G. 450
(*Allegro con vivacità - Andantino lento - Tempo di minuetto - Allegretto*)

Violini: Laura Morelli e Andrea Petricca

Viola: Sabatino Servilio

Violoncello: Matteo Scarpelli

Chitarra: Fernando Lepri

Ridolfo Luigi Boccherini (1743-1805) è stato un compositore e violoncellista italiano. Nacque a Lucca in una famiglia di musicisti e apprese l'arte di suonare il violoncello dal padre Leopoldo, contrabbassista. Iniziò giovanissimo la carriera concertistica diventando presto famoso e sin da ragazzo ebbe modo, a Vienna, di apprezzare le nuove forme musicali cameristiche del quartetto e del quintetto classici.

Nel 1767 si trasferì a Parigi, dove pubblicò la sua prima raccolta di quartetti, molto apprezzata dai dilettanti dell'epoca (il termine "dilettanti" al tempo indicava i musicisti non professionisti, anche di notevole talento e avidi consumatori quotidiani di musica). Fu proprio a Parigi che l'ambasciatore di Spagna, accortosi del talento di Boccherini, nel 1768 gli propose di trasferirsi a Madrid per conto del re Carlo III. Gli anni seguenti furono tra i più prolifici della carriera di Boccherini che in Spagna compose sei sinfonie, una trentina di quartetti e una trentina di quintetti, nei quali ai quattro archi classici aggiunse un secondo violoncello o, in alcuni quintetti, anche la chitarra, strumento tradizionalmente legato alla cultura spagnola.

In particolare, negli ultimi anni della sua vita tra il 1798 e il 1799 Boccherini scrisse 16 quintetti per chitarra e quartetto d'archi di cui oggi ne sono stati rintracciati soltanto 9 (nn. 1-7 G445-451, n. 9 G453 e le 12 *Variazioni sulla Ritirata di Madrid*). In parte si tratta di quintetti originariamente composti per altri organici e in parte di nuove composizioni. Boccherini li ha dedicati a Francisco Borja de Riquer y de Ros, marchese di Benavent, eccellente chitar-

rista dilettante e mecenate della vita culturale madrilenana. Nel suo palazzo, frequentato dai maggiori intellettuali del tempo, musicisti e pittori spagnoli (fra i quali anche Goya, caro amico di Boccherini), ospitava un'orchestra stabile e Boccherini era il direttore della musica. La chitarra del tempo di Boccherini non era in nulla simile a quella che conosciamo oggi. Difatti le chitarre costruite nella seconda metà del XVIII secolo, in Spagna, sono chitarre a sei ordini di cori (corde doppie intonate all'unisono). Si tratta quindi di uno strumento nel pieno dell'evoluzione, che rappresenta caratteri simili alla chitarra barocca ma lontano comunque dal modello di chitarra "francese" a sei corde, che si affermerà all'inizio dell'Ottocento. L'impiego che Boccherini fa della chitarra inoltre è un'ulteriore dimostrazione del particolare interesse che il compositore nutriva per il folclore spagnolo, tanto che alcune sue composizioni si ispiravano a scene di vita madrilenana ed erano arricchite dai ritmi e le melodie di danze popolari spagnole.

Il Quintetto per chitarra e archi n. 4 (*Fandango*), in Re maggiore (G. 448) è un arrangiamento per diverso organico di un originario quintetto per due violini, viola e due violoncelli. In questo Quintetto le quattro parti partecipano al dialogo cameristico senza entrare in contrasto o prevalere l'uno sull'altro, ma piuttosto mantenendo equilibrio. Un linguaggio pienamente idiomatistico valorizza le potenzialità espressive, la cantabilità e le capacità armoniche della chitarra.

In quattro movimenti, "Pastorale", "Allegro maestoso", "Grave assai", "Fandango", il Quintetto inizia con un tempo lento in cui il metro 6/8, le figurazioni ritmiche, la scrittura per terze e i ribattuti a mo' di bordone conferiscono il carattere pastorale. Nel secondo movimento, più vivace, la chitarra rimane in secondo piano, lasciando spazio al violoncello con un'alternanza tra parti solistiche e passaggi più lirici. Il terzo movimento funge da introduzione all'ultimo movimento che, in particolare, testimonia la contaminazione folcloristica nei lavori di Boccherini cui si è già accennato. Nel tipico ritmo di fandango, danza tradizionale spagnola, è caratterizzato dai *rasgueados* della chitarra (dal verbo spagnolo "rasguear" che significa "raschiare" o "grattare", indica una tecnica che consiste in un insieme di strappi e grattate sulle corde effettuati con le dita) e dall'inserimento di effetti percussivi che richiamano il suono delle nacchere e che accentuano ancor di più il gusto popolare del movimento che ha finito per identificare l'intero quintetto.

Il Quintetto per chitarra e archi n. 6 in Sol maggiore (G. 450) è in quattro movimenti: "Allegro con vivacità", "Andantino lento", "Tempo di Minuetto", "Allegretto". Nel primo e nel quarto movimento Boccherini maneggia la forma-sonata classica in modo originale e con qualche sorpresa rispetto alla forma canonica. Il secondo movimento è caratterizzato da tre temi, il primo intonato da violino, viola e chitarra, il secondo da chitarra e violoncello, il terzo, più lento e su ribattuti, da chitarra e viola. Chiude l'"An-

dantino” una breve sezione danzante. Il “Minuetto”, nella struttura tipica con “Trio” interno, è caratterizzato da un primo tema intonato a canone da violini, viola e violoncello e un secondo tema con la chitarra e di contrasti dinamici tra piano e forte.

Per entrambi i quintetti è valido quanto scritto dal chitarrista Stefano Magliaro sul n. 4: “La consapevole ricerca delle posizioni accordali, gli arpeggi articolati in modo da essere sia base armonica che efficace sostegno ritmico, l’uso delle terze, l’utilizzo della tastiera anche nelle posizioni più acute, permettono alla chitarra di mantenere una marcata autonomia e nello stesso tempo di essere complementare e di supporto agli altri strumenti nel dialogo quintettistico”.

Federico Petraliti, Mattia Zamunaro



19 maggio

I PARTE

Quintetto Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Quintetto per archi in Sol minore, KV 516

(Allegro - Minuetto: Allegretto - Adagio ma non troppo - Adagio. Allegro)

Violini: Giuliano Bisceglia, Laura Morelli

Viola: Sabatino Servilio, Alessandro Santucci

Violoncello: Francesco Sorrentino

«Subito dopo aver composto una serie di Quartetti, come se l'esperienza fatta con quattro strumenti lo avesse messo in grado di accostarsi a un organico più ricco» (Charles Rosen), Wolfgang Amadeus Mozart compose il **Quintetto No.4 in Sol minore KV 516**, completato il 16 Maggio 1787 e scritto per due violini, due viole e violoncello. Il KV 516 e il suo gemello KV 515 in Do maggiore costituiscono la punta di diamante della produzione cameristica del compositore salisburghese. Infatti furono scritti nel pieno Classicismo, quando la musica per soli archi conobbe il suo periodo più florido grazie all'“invenzione” della forma del Quartetto da parte di Haydn e grazie alle innovazioni della Scuola di Mannheim. Era un tipo di musica rivolto all'ascolto dei cosiddetti “intenditori” perché possiede un contenuto relativamente più “impegnato”. Questa natura più seria del Quintetto è simile a quella dei Quartetti: Mozart in parte supera la quasi totale indipendenza melodica degli strumenti, tipica del Periodo Barocco e dello stile contrappuntistico, e giunge ad una nuova forma di dialogo tra gli elementi, che si alternano reciprocamente sia per svolgere la melodia sia per l'accompagnamento, elaborando lo stesso materiale tematico. Questo approccio più “egualitario” è perfettamente inserito nel clima più razionale e scientifico tipico dell'Illuminismo, che a fine Settecento si era ormai diffuso nelle principali corti europee. Per ottenere una più ampia e complessa varietà coloristica all'interno di una formazione da camera, Mozart saggiamente aggiunse una seconda viola alla classica formazione del

Quartetto, poiché una voce intermedia in più consentiva una più ampia scelta di soluzioni musicali rispetto al più usuale e classico quartetto.

Il Quintetto KV 516 è costituito da quattro movimenti: un Allegro, un Minuetto: Allegretto, un Adagio ma non troppo e un Adagio – Allegro. Il primo Allegro si apre con un tema cromatico discendente in Sol minore, ricco di pathos grazie all'accordo di sesta napoletana, a cui segue il classico secondo tema (tipico della forma-sonata) ma non nel relativo maggiore (come suggeriva la prassi dell'epoca) bensì nuovamente in Sol minore, che conferisce maggiore drammaticità all'intero movimento. Segue il Minuetto (collocato subito dopo il primo tempo come nel gemello Quintetto K515 e non, come da consuetudine, dopo l'Adagio) che protrae l'atmosfera drammatica dell'Allegro, con un clima molto cupo accentuato da aspri accordi diminuiti, salti, improvvise fermate e ripartenze, per poi distendersi nel Sol maggiore più mite del Trio centrale. Il terzo movimento Adagio ma non troppo è una parentesi più contemplativa, caratterizzata da un lento peregrinare di frammenti e motivi tematici. Infine, dopo un'introduzione in tempo Adagio in Sol minore, si giunge all'Allegro finale in forma di Rondò, condotto da un brillante e più luminoso tema in Sol maggiore, che sembra contraddire i tre movimenti precedenti più patetici, fino ad una Coda intensa e trascinante.

II PARTE

Trio Brahms

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Trio in La minore op. 114, per clarinetto, violoncello e pianoforte
(*Allegro - Adagio - Andantino grazioso - Allegro*)

Clarinetto: Cristiano Formicone

Violoncello: Matteo Scarpelli

Pianoforte: Massimiliano Coclite

Il Trio per clarinetto, violoncello e pianoforte in La minore op. 114 è una composizione di Johannes Brahms, scritta nell'estate del 1891, quando l'autore incontrò il celebre clarinettista virtuoso Richard Mühlfeld, che eseguì il Trio il 24 Novembre 1891 a Meiningen con il violoncellista Robert Hausmann e il compositore al pianoforte. Negli ultimi anni di vita, Brahms aveva dichiarato che l'op. 111 sarebbe stata la sua ultima composizione: il sentore delle avanguardie novecentesche iniziava a diffondersi in Europa e

Brahms percepì che qualcosa nella musica si stesse incrinando. Tuttavia proprio l'incontro con Mühlfeld lo convinse a continuare, tanto che l'autore scrisse proprio in questo tardo periodo alcuni tra i più importanti contributi al repertorio clarinettistico del secondo Ottocento.

Il Trio op. 114 è costituito da quattro movimenti: un "Allegro", un "Adagio", un "Andantino grazioso" e un "Allegro finale". Il primo "Allegro" inizia con un'esposizione di tre motivi tematici, caratterizzati da una notevole vivacità armonica e ritmica, che però viene equilibrata da alcuni slanci espressivi e più cantabili del clarinetto. Segue uno sviluppo, costituito da un'elaborazione degli elementi del primo tema, e una ripresa, in cui il tema riappare solo gradualmente. L'"Adagio" è intriso di un'atmosfera malinconica, contemplativa ed elegiaca, che riflette il pessimismo tipico dell'Ultimo Brahms, espresso nella melodia molto assorta e meditativa. Il secondo tema invece appare più risoluto, fino alla sezione centrale dove il primo tema viene spogliato delle sue fioriture e si riduce alle sole note portanti della melodia. L'"Andantino grazioso", che si apre con un tema danzante affidato al clarinetto, è caratterizzato da un clima più delicato e da una maggiore coesione timbrica tra gli strumenti. Infine, l'"Allegro" conclusivo è scritto in stile contrappuntistico e imitativo e presenta un'antitesi tra la suddivisione ternaria e poi binaria delle due frasi iniziali; la seconda viene poi dilatata per costituire un ponte con il secondo tema prima della Coda conclusiva.

Jacopo Pecchi



26 maggio

I PARTE

I sestetti

Louise Farrenc (1804-1875)

Sestetto in Do minore, op. 40 (1952)

(Allegro - Andante sostenuto - Allegro vivace)

Jean Françaix (1912-1997)

L'Heure du Berger (1947)

(Les Vieux Beaux - Pin-Up Girls - Les Petites Nerveux)

Flauto: Giampio Mastrangelo

Oboe: Eugenio Mutalipassi

Clarinetto: Roberto Petrocchi

Corno: Giovanni D'Aprile

Fagotto: Marco Ciamacco

Pianoforte: Kaori Matsui

Il programma in questione presenta due composizioni per pianoforte e quintetto di fiati (flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto), di notevole importanza nel repertorio cameristico. Scritte negli anni '50 del Novecento, entrambe le composizioni appartengono ad autori francesi: stiamo parlando di Louise Farrenc (1804-1875) e di Jean Françaix (1912-1997).

Nata in una famiglia di artisti, Louise Farrenc, diversamente da numerose altre donne aventi le stesse aspirazioni, non incontrò molte difficoltà nel perseguire i suoi interessi musicali, anzi, è stata la prima donna ad essere nominata insegnante di pianoforte al Conservatorio di Parigi, incarico tra i più prestigiosi in Europa. Vissuti nella capitale francese, città in cui l'opera regnava sovrana, Louise e Aristide Farrenc, suo marito flautista nonché promotore dei suoi lavori, erano interessati piuttosto alla musica dell'epoca classica e precedente: la loro antologia storica in più volumi, *Trésor des pianistes*, ha portato all'attenzione del pubblico francese la musica per tastiera dei secoli precedenti.

Timida, seria ed essenzialmente conservatrice, Louise Farrenc non è una compositrice molto conosciuta. Tuttavia, i suoi lavori scritti per varie combi-

nazioni strumentali, seppur non “pionieristici”, mostrano tutto il talento, la grande sicurezza formale e l’originalità della compositrice, tanto da aver ricevuto l’apprezzamento di personalità come Berlioz e Schumann.

Sorprendentemente, il **Sestetto in Do minore op. 40** del 1852 è il primo esempio di un’opera che combina il pianoforte con il quintetto di fiati (flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto), anticipando di circa ottant’anni il più noto Sestetto di Poulenc. Scritto nella tonalità drammatica di Do minore e composto da tre movimenti, il Sestetto è un pezzo corposo, concertante, che eccelle per l’insolita strumentazione e per l’originalità della trattazione tematica: gestendo con estrema cura l’equilibrio tra gli strumenti, la compositrice scrive con estro per ciascuno di essi, includendo una brillante scrittura pianistica e alcuni passaggi audaci del corno. Il movimento centrale, lento, sensuale, dal sapore mozartiano e simile a una serenata, contrasta piacevolmente con i drammatici movimenti esterni, in cui la Farrenc unisce una salda padronanza dello sviluppo tematico ad una brillantezza pianistica che ricorda i concerti di Hummel.

Sebbene inizialmente sia stato accolto molto bene, il Sestetto in seguito è stato abbandonato e solo di recente ha goduto di una sorta di rinascita, ottenendo finalmente il merito di essere riconosciuto come un piccolo gioiello della musica da camera del XIX secolo.

Come la Farrenc, anche Jean Françaix è nato in una famiglia di artisti: suo padre era direttore del Conservatorio di Le Mans nonché pianista e compositore, mentre sua madre insegnante di canto.

Sollecitato a dedicarsi alla composizione dall’insegnante Nadia Boulanger e dal noto musicista Maurice Ravel, Jean Françaix fu un compositore estremamente prolifico e un pianista virtuoso, qualità queste che lo portarono ad ottenere numerosi premi e riconoscimenti: trionfò al Festival Internazionale di Vienna con le sue *Otto Bagatelle* per pianoforte e quartetto d’archi, vinse il primo premio come pianista al Conservatorio di Parigi, e trovò il plauso del pubblico suonando anche in duo con sua figlia, la pianista Claude Françaix e con il violoncellista Maurice Gendron.

Poco incline a seguire le avanguardie della sua generazione, rifiutò l’atonalità per presentare, sin dalle prime composizioni, uno stile melodicamente elegante e ritmicamente incisivo, spesso arricchito da un tocco di ironia. Affrontando con successo i diversi generi musicali, compresa la musica da film, si dedicò soprattutto alla musica cameristica, in cui prevale, naturalmente, la scrittura pianistica ma anche il suo interesse per gli strumenti a fiato. A tal proposito, di assoluto valore è la deliziosa suite del 1947 per pianoforte e quintetto di fiati, **L’Heure du Berger**, che porta il sottotitolo di *Musique de Brasserie* (“musica da osteria”), poiché scritto in onore di un noto ristorante parigino. Si tratta, infatti, di una musica leggera, divertente e accattivante, che rivela quel senso di umorismo e di spensieratezza proprio dell’artista e

tanto amato dal pubblico. Molto piacevole all'ascolto, è una sorta di "musica di sottofondo" (fu Satie a coniare per primo l'espressione "musique d'ameublement") che, al tempo stesso, mostra un alto grado di maestria compositiva. Françaix, attraverso tre brevi schizzi, descrive efficacemente la vita dei caffè parigini.

Il primo movimento, *Les Vieux Beaux* ("I vecchi dandy"), si apre con il pianoforte che accompagna scherzosamente i sospiri ironici e fluidi dei fiati, come stessero a rappresentare il ricordo dei bei vecchi tempi. Segue una sezione più mossa evidenziata dai sedicesimi del flauto e del fagotto, sostenuti in velocità, e occasionalmente, dal corno. Tuttavia, i sospiri iniziali si presentano nuovamente: quei bei giorni ormai sono passati.

Il secondo movimento è lento e caratterizzato da un'atmosfera languida: il clarinetto, mediante arpeggi incantevoli, descrive le *Pin-Up Girls*, ragazze belle e seducenti, sostenuto da flauto, oboe, corno e fagotto, mentre il pianoforte tace.

Il brano si conclude con *Les Petits Nerveux* ("I bambini nervosi"): il movimento è agitato, le linee melodiche degli strumenti si intrecciano. Più "quadrata" è la sezione del trio, in cui il flauto e l'oboe suonano la melodia, in controtempo rispetto agli altri strumenti: a questo punto emerge una contromelodia del fagotto, seguita da un'altra affidata al clarinetto e al corno. Successivamente viene ripetuta la sezione di apertura del movimento, seguita da una coda in cui la tensione e la frenesia si accumulano fino ad un inevitabile esaurimento.

II PARTE

A Place of Stillness

Quintetto Ciancaglini/Orlando

Contrabbasso: Pietro Ciancaglini

Voce: Maria Chiara Orlando

Tromba: Antonello Sorrentino

Pianoforte: Roberto Tarenzi

Batteria: Andrea Nunzi

A *Place of Stillness* è il frutto di un lavoro discografico di Pietro Ciancaglini e della cantante Chiara Orlando in cui sono inclusi brani originali scritti a quattro mani che spaziano da un jazz moderno caratterizzato da una forte idea ritmica e da temi di grande lirismo e raffinatezza armonica. Sono inoltre presenti nel repertorio alcuni importanti jazz standards rivisitati attraverso originali sperimentazioni armoniche.

Il titolo del disco sta a significare “Il Posto della Quietè”: dietro questo lavoro, infatti, vi è la ricerca di uno stato di pace e tranquillità, una ricerca che riguarda ognuno di noi e che in questa raccolta si realizza appieno attraverso le parole e la musica. Come afferma la stessa cantante “C’è chi può trovare la serenità nella ricerca di ricordi, *In Search of Memories*, chi nell’amore, *If You Can Stay Close to Me*, chi nella natura, chi nel desiderio di pace tra gli uomini, *Blues for Peace*, chi paradossalmente nella confusione di una metropoli come può essere New York, la città del bebop, quindi *Boplicity*”. Ogni brano, dunque, ispirato da uno stato d’animo o da un ricordo ben preciso, mette in luce la duttilità della voce e la solidità della costruzione sonora, e mostra al contempo la capacità di amalgamare in un discorso unitario vari elementi di ispirazione musicale e intima: ne risulta un lavoro artistico di grande valore, caratterizzato da un linguaggio e un’espressione personali, che conferiscono al CD una propria riconoscibilità. Il tutto è valorizzato da un quintetto di grande competenza, affiatato e perfettamente coeso, capace di creare non solo buona musica ma anche di offrire emozioni: come afferma Danilo Rea nella sua prefazione al CD, “Il Jazz è una musica particolare, devi amarla veramente, e per farlo, un musicista deve prima trovare musicisti che lo emozionino, che lo coinvolgano [...]”.

Eleonora Di Marco



9 giugno

I PARTE

Duo Taddeo/Braconi

Felix Mendelssohn (1809-1847)
Lied ohne Worte op. 109 in Re maggiore

Gabriel Fauré (1845-1924)
Élégie op. 24

Claude Debussy (1862-1918)
Sonata in Re minore
(*Prologue. Lent. Sostenuto e molto risoluto - Sérénade, Modérément animé*
Finale. Animé. Léger et nerveux)

Astor Piazzolla (1921-1992), *Milonga sin palabras*

Violoncello: Valeriano Taddeo

Pianoforte: Monaldo Braconi

Tempo fa, nel presentare un progetto per violoncello e voce, il violoncellista inglese Steven Isserlis ha definito il violoncello come lo strumento più umano, più vicino alla voce. Già fisicamente, il rapporto di un violoncellista con il suo strumento è in qualche modo simile a quello molto intimo di un cantante con la sua voce ed è come se il violoncello facesse parte del corpo del violoncellista, mentre questi lo abbraccia stretto e ne trae suoni dolci e caldi. La cantabilità poi è da sempre tra le sue qualità idiomatiche più apprezzate. La capacità di cantare, pur senza parole. Nel ***Lied ohne Worte op. 109*** del compositore tedesco Felix Mendelssohn il violoncello canta con il suo timbro vibrante accompagnato dal pianoforte che segue ogni intima piega di quel canto che si fa ora sognante, ora più appassionato. È un “*lied ohne worte*” cioè una “romanza senza parole”, un canto puramente strumentale, come altri che Mendelssohn aveva composto per pianoforte. Pubblicato soltanto nel 1868, più di vent’anni dopo la morte del compositore, il *Lied* è stato scritto nell’ottobre 1845, per

la violoncellista francese Lisa Cristiani (1827-1853). Il 18 ottobre, la giovane virtuosa aveva inaugurato la stagione cameristica 1845-46 del Gewandhaus di Lipsia, di cui Mendelssohn era direttore dell'orchestra, e il compositore ne era rimasto talmente colpito da volerle dedicare questa breve pagina.

Simile a un *lied* per voce e pianoforte, l'op. 109 ha una struttura ternaria ABA'. Nella prima parte ("Andante", Re maggiore) il violoncello intona una serie di frasi delicate accompagnate discretamente dal pianoforte; nella contrastante seconda parte (Re minore), il canto si fa più intenso e agitato, e insieme si attiva anche l'accompagnamento pianistico; la terza parte infine è una ripetizione accorciata della prima.

Anche la parola "elegia" ci riporta a canti poetici dal tono intimo, meditativo, malinconico. L'**Élégie op. 24** è caratterizzata da un lirismo levigato che è poi una caratteristica stilistica del compositore francese **Gabriel Fauré** (maestro di composizione di Alfredo Casella al Conservatoire di Parigi). Composta nel 1880, nel progetto originario sarebbe dovuta essere il secondo movimento di una sonata per violoncello e pianoforte che tuttavia Fauré non compose mai. Fu così pubblicata come un componimento isolato e dedicata al violoncellista Jules Loëb, un professore del Conservatoire, che la eseguì per la prima volta nel dicembre 1883. Molto apprezzata, entrò ben presto nel repertorio concertistico e nel 1885 Fauré ne realizzò anche un'orchestrazione. Come per il Lied anche la struttura dell'*Élégie* è la ternaria ABA'. Il carattere della prima parte è cupo (Do minore), con un melodiare di ampio respiro del violoncello accompagnato dagli accordi del pianoforte. La seconda parte, (La bemolle maggiore), è contrastante nel carattere e si conclude in una breve sezione più virtuosistica che culmina nel ritorno un'ottava sopra e forte del tema della prima parte, che viene ripetuta accorciata prima del ritorno del tema della seconda parte ma come spento, in Do minore.

Composta nell'estate 1915, la **Sonata pour violoncelle et piano** in re minore avrebbe dovuto inaugurare la serie di *Six sonatas pour diverse instruments* che Claude Debussy aveva promesso al suo editore Durand. Alla fine furono composte soltanto tre delle sei sonate: oltre a quella per violoncello e pianoforte, una sonata per flauto, viola e arpa anch'essa del 1915, e una per violino e pianoforte del 1917.

La composizione era proceduta spedita e Debussy fu particolarmente soddisfatto del risultato: «Riceverete, forse prima di questa lettera, la Sonata per violoncello e pianoforte. Non spetta a me giudicarne l'eccellenza, ma mi piacciono le proporzioni e la forma quasi classica nel buon senso della parola», così ai primi di agosto annunciò al suo editore l'arrivo della Sonata. La Sonata si rifà al genere e allo spirito, di una solennità talvolta malinconica, danzante, del sonatismo francese del XVIII secolo (non quello classico-tedesco delle forme-sonata), cita gestualità e figurazioni tipiche della musica dei clavicembalisti francesi del Settecento (come nel "Finale"), e non cela la ricerca di un

controllo “neoclassico” del materiale musicale, di una maggiore essenzialità e sobrietà. Eppure, allo stesso tempo il trattamento del ritmo non è classico, col materiale motivico sottoposto com’è a una considerevole variazione ritmica, a cambi di andamento e di metro; il linguaggio non segue la sintassi dell’armonia funzionale tonale quanto piuttosto le suggestioni, talvolta scabre, di ogni singola armonia facendo emergere con inedita, autonoma importanza il timbro, la varietà degli effetti (glissando, suoni “sur la touche”, pizzicati, flautati, accordi “arraché”) e degli impasti sonori, dei registri (come sul finire del “Prologo”). Anche rispetto alla forma, la sonata non segue modelli precostituiti.

Pare che inizialmente Debussy avesse avuto intenzione di intitolare la Sonata *Pierrot fâché avec la lune* (Pierrot arrabbiato con la luna). Non è mancato chi, lasciandosi influenzare da ciò, ha letto la Sonata e la sua volubilità come una *suite* degli umori “lunari” e “lunatici” della maschera della commedia dell’arte (e nella “Serenata” non manca il riferimento all’attributo sonoro di Pierrot, la chitarra), ma del presunto titolo programmatico non c’è traccia nel manoscritto autografo superstite. In questo, piuttosto, l’unica iscrizione del compositore è un avvertimento al pianista: «non dimentichi mai che non si deve combattere contro il violoncello, ma accompagnarlo».

Milonga sin palabras è un lavoro del compositore argentino Astor Piazzolla, scritta nel 1979 originariamente per bandoneon e pianoforte e poi trascritta per violoncello e pianoforte dall’amico e collaboratore di Piazzolla, il violoncellista di origini friulane Josè Bragato. Milonga è un altro dei canti “senza parole” di questa sera. Ai nostri giorni il termine “milonga” indica una danza, più antica e vicina al tango anche se meno malinconica (lo scrittore Borges la preferiva anche per questo motivo); in origine però la milonga era un canto rurale della regione delle Pampas argentina e uruguaiana. Un canto lento, dalla melodia semplice accompagnata solitamente dalla chitarra. Penetrata nelle città, alla fine dell’Ottocento a Buenos Aires e a Montevideo la milonga diventò una danza, un duetto, dialogo intimo e serrato tra un uomo e una donna, ma senza parole. La *Milonga sin palabras* presenta tutti gli elementi della moderna milonga argentina: intensamente melodica, tonale, utilizza armonie tradizionali a tratti cromatiche, col ritmo della danza popolare che indugia nel sincopato jazz. Sono i tratti stilistici della *nueva música de Buenos Aires* o *nuevo tango* di Piazzolla, quel linguaggio che ha rinnovato la musica della capitale argentina facendo incontrare il ritmo inconfondibile del tango, l’armonia e il lirismo della musica della tradizione classico-romantica europea e il jazz.

II PARTE

Duo Centone

Arcangelo Corelli (1653-1713)

Sonata op. 5 n. 8, per violino e basso continuo*

(Preludio; Allemanda; Sarabanda; Giga)

**arrangiamento per chitarra del basso continuo di Erwin Schaller*

Astor Piazzolla (1921-1992)

Histoire du Tango

n. 1 *Bordel 1900*

n. 2 *Cafè 1930*

Nicolò Paganini (1782-1840)

Sonata n. 1 dal *Centone di Sonate* per violino e chitarra

(Introduzione. Larghetto - Allegro Maestoso. Tempo di marcia, Maggiore – Rondoncino. Allegro, Trio, Minore)

Sonata concertata per chitarra e violino

(Allegro spiritoso; Adagio, assai espressivo; Rondeau)

Violino: Laura Morelli

Chitarra: Roberto Vallini

Originario del ravennate, il violinista e compositore **Arcangelo Corelli (1653-1713)** fu a lungo attivo a Roma, al servizio dei maggiori mecenati del tempo: Cristina di Svezia e i cardinali Pietro Ottoboni e Benedetto Pamphili. La raccolta di dodici *Sonate a Violino e Violone o Cimbalo* (ovvero per violino solo e basso continuo) op. 5 fu pubblicata nel 1700 con dedica a Sofia Carlotta di Brunswick-Lüneburg, la colta elettrice di Brandeburgo e futura prima regina di Prussia, amante delle arti e della filosofia. Le dodici sonate, sei “da chiesa” e sei “da camera”, sono tra le più virtuosistiche della produzione corelliana e il grande successo di cui godettero è confermato dalle circa cinquanta ristampe che la raccolta ebbe in tutta Europa nel Settecento. Il musicista inglese Charles Burney scriveva che le sonate a violino solo di Corelli erano considerate dai maestri didatticamente valide, utili per formare la mano del giovane violinista. La **Sonata op. 5 n. 8** ha la struttura tipica delle sonate del genere “da camera”. Consta infatti di quattro movimenti tutti bipartiti e ritornellati, tre danze precedute da un lento preludio, nella successione: “Pre-

ludio. Largo”, in 3/4 – “Allemanda. Allegro”, in 4/4 – “Sarabanda. Largo”, in 3/4 e “Giga. Allegro”, in 12/8. Stasera, la Sonata sarà eseguita dal violino con il basso continuo realizzato per chitarra dal chitarrista tedesco Erwin Schaller.

Bordel 1900 e Café 1930 sono trascrizioni per violino e chitarra dei primi due episodi dei quattro che compongono la suite ***Histoire du Tango*** di **Astor Piazzolla (1921-1992)**, scritta nel 1985-86 per flauto e chitarra (organico strumentale delle origini del tango) e dedicata al flautista belga Marc Grauwels. *Histoire* narra la storia del tango (iniziata a Buenos Aires sul finire dell'Ottocento) attraverso quattro diversi momenti della storia della celebre danza argentina ritratti in diversi luoghi in cui, nel tempo, essa ha abitato: *Bordel 1900*, *Café 1930*, *Nightclub 1960*, *Concert d'aujourd'hui*. *Bordel 1900* ritorna alle umili origini del tango, quando era ballato nella zona dei bordelli di Buenos Aires. I due strumenti sembrano conversare in un dialogo serrato e gioioso che è prevalentemente ritmico. Il battere sulla chitarra e il ritmo di habañera creano poi un'atmosfera spiccatamente latina. Il canto espressivo della chitarra che apre *Café 1930* invece ci riporta al tango più lento, serio, malinconico, armonicamente più ricco che si ascoltava, più che danzare, nelle fumose caffetterie della capitale negli anni Trenta. Mirabile è l'equilibrio tra le due voci strumentali, differenziati nella scrittura in base al loro linguaggio idiomatico, ma complementari (come una coppia di ballerini) nel continuo e ininterrotto gioco dei due ruoli, di accompagnamento e allo stesso tempo melodico.

La pratica della trascrizione ha indubbiamente ampliato il repertorio per chitarra e violino che tuttavia vanta importanti pietre miliari nella storia della musica. Tra queste, la ricca produzione per duo a dieci corde di **Nicolò Paganini (1782-1840)**. Violino e chitarra del resto erano gli strumenti elettivi di Paganini che con il primo stupiva e con l'altro intratteneva amabilmente. Le composizioni per violino con accompagnamento di chitarra sono la parte più cospicua della produzione cameristica di Paganini, fatta per lo più di composizioni modeste dal punto di vista della struttura compositiva, con un ruolo subordinato della chitarra, destinate a esecutori non professionisti. Pare che Paganini avesse sempre pronte brevi composizioni per violino e chitarra per i più raccolti contesti musicali privati. Questo almeno è quanto racconta il compositore francese Hector Berlioz nel suo libro *Les soirées de l'orchestre* del 1851: «quando il violino lo affaticava troppo, tirava fuori una sua raccolta di duetti per violino e chitarra (raccolta a tutti sconosciuta) e dava la parte di violino a Sina... Lui, invece, suonava la parte della chitarra, traendo da questo strumento effetti inauditi. E così i due musicisti, il modesto violinista Sina e l'incomparabile chitarrista Paganini, passavano insieme lunghe serate alle quali nessun altro, nemmeno tra i più degni, poté mai essere ammesso». Chissà se la “raccolta a tutti sconosciuta” fosse il ***Centone di Sonate*** (M.S. 112), una raccolta di 18 Sonate iniziate a Praga nel 1828 e mai pubblicate intanto

che Paganini era in vita. Il *Centone* è l'ultima sua raccolta organica di sonate per violino e chitarra ed è divisa in tre distinti fascicoli da sei sonate ciascuno (contrassegnati dalle lettere a, b, e c). Secondo lo spirito del centone letterario, la raccolta è un mondo variegato di sonate ora strutturalmente essenziali ora più prolisse, in due o in tre movimenti, libere o in forma-sonata classica, a uno o più temi (il termine "sonate" qui sta per un generico "da suonare"). Cifra comune sono le melodie semplici e una certa attenzione all'aspetto meccanico-esecutivo e al linguaggio idiomático strumentale, comunque mai strabiliante e sopra le righe e piuttosto caratterizzato da un ruolo alquanto subalterno della chitarra, da accompagnatore. «Io non suono quasi mai, ma accompagno spessissime volte colla chitarra il Sig. Generale qualche sonatina che gli ho composta», così nel febbraio 1824 Paganini scriveva a un caro amico.

La ***Sonata Concertata*** (M.S. 2), uno dei lavori più significativi di Paganini per violino e chitarra, invece si distingue dalle sonate del *Centone* per il maggiore impegno formale, e per il rapporto di maggiore equilibrio tra i due strumenti, con la chitarra che gioca anch'essa un ruolo di primo piano. Risale al 1803, agli anni in cui Paganini, che alla chitarra si era avvicinato presto, ma da autodidatta, si perfezionò nella tecnica chitarristica. Al tempo, a Genova Paganini frequentava la casa, e la ricca biblioteca musicale, del marchese Gian Carlo Di Negro. E fu proprio per la nipote di quest'ultimo, Emilia Di Negro, in occasione delle sue nozze, che Paganini scrisse la *Sonata*. Qui il termine "Sonata" indica l'uso della forma-sonata classica e l'aggettivo "concertata" definisce il dialogo ora complice ora competitivo che si instaura tra i due strumenti. La struttura complessiva, in tre movimenti, è caratterizzata da sinteticità e concisione. Il primo movimento, "Allegro spiritoso", è in forma-sonata, bitematica e tripartita ma con una sezione centrale che non è un vero e proprio sviluppo e la ripresa del solo secondo tema. L'"Adagio" centrale è in forma libera, un dialogo espressivo puramente strumentale. Il terzo movimento è un "Rondeau" ridotto, con un unico episodio centrale compreso tra due esposizioni del ritornello il cui tema leggero richiama danze popolari liguri.

Daniela Macchione



