



Concludiamo la serie dei Concerti del Giovedì stagione 2022 con le norme di distanziamento ormai divenuto solo un ricordo. Abbiamo mantenuto la modalità del concerto in due parti, due solisti o due organici diversi, così da dare una più ampia offerta artistica.

La rassegna apre con la poesia in musica e attraverso l'appuntamento con la musica elettronica che coincide con il XVI Premio delle Arti e la settimana di elettroAQuistica si conclude, novità assoluta questa, con i concerti per chitarra e orchestra che coinvolge l'Orchestra Accademica degli studenti.

Buona musica

Il Direttore
M° Claudio Di Massimantonio

15 settembre

Musica e Poesia

22 settembre

Rêverie Chopin

Impressions

29 settembre

Trii di Rachmaninoff e Šostakóvič

*Composizioni originali e rivisitazione
di classiche canzoni napoletane*

6 ottobre

*Concerto nell'ambito del XVI Premio delle Arti
sezione Musica elettronica e nuove tecnologie*

13 ottobre

Quintetto Mozart

Trio Brahms

Mozart e Stravinskij

20 ottobre

Hummel e Schubert a braccetto per Vienna

Dal Barocco al Romanticismo

27 ottobre

Concerti per chitarra e orchestra



15 settembre

Musica e Poesia

musica di Luciano Bellini

Antonella Cesari, *soprano*

Lisa Brandolini, *mezzosoprano*

Tonino Crisciotti, *baritono*

Giampio Mastrangelo, *flauto*

Roberto Petrocchi, *clarinetto*

Matteo Scarpelli, *violoncello*

Luciano Bellini, *pianoforte e direzione*

Il programma di questa sera propone brani composti dal M^o Luciano Bellini su versi di Saffo, Alceo, Anacreonte, Ovidio, Raffaello Sanzio, Chagall, Panagulis.

Il rapporto tra musica e parole è uno degli aspetti più caratteristici della produzione artistica di Bellini, insieme all'impegno civile e politico in favore degli ultimi, degli esclusi e del Sud del mondo.

In questo caso, l'attenzione si posa affettuosamente su un'umanità dolente e subalterna, spesso distorta ed esaltata da una lucida follia e da un inquieto desiderio di amore e di attenzione profonda.



22 settembre

I PARTE

Rêverie Chopin

Atto scenico per pianoforte e danza

Maurizio Angelozzi, *pianoforte*

Vittoria Maniglio, *coreografia*

Rêverie Chopin è una performance per pianoforte e danza sotto forma di atto scenico, nata dalla collaborazione tra il pianista Maurizio Angelozzi e la coreografa Vittoria Maniglio. Sulle note di una selezione di Notturmi di Frédéric Chopin si dispiegano altrettanti quadri coreografici in cui si alternano danza e *tableaux vivants* che, creando un'atmosfera onirica e suggestiva, richiamano quel gusto per il pittoresco, il fantastico e il nostalgico tipicamente romantico. Il concetto di *Sehnsucht* (desiderio inconsolabile, struggimento e anelito verso qualcosa di sconosciuto), che caratterizza tutta la cultura romantica, pervade la musica di Chopin, facendone la quint'essenza di un'epoca e dell'immaginario che essa ha veicolato lungo i secoli. Attraverso la danza, per sua natura essa stessa ineffabile, si è cercato proprio di rappresentare tale concetto di ineffabilità, che costituisce l'essenza del Romanticismo.

II PARTE

Impressions

musica di Alessandro Bonanno

River flows

Impressions

Fresh dew

Flying on the lake

Autumn of love

Ostinate earth

Within the earth

Garden of roses

Daily memories

Eternal romance

Summer rain

Like last time

Laura Coco, *clarinetto*

Matteo Scarpelli, *violoncello*

Alessandro Bonanno, *pianoforte*

Il concerto di questa sera propone nell'inedita veste per Trio clarinetto, violoncello e pianoforte le dodici composizioni dell'album di Alessandro Bonanno, **Impressions** (Monocroma Edizioni Musicali, 2018), originariamente scritte per pianoforte.



29 settembre

I PARTE

Rachmaninoff e Šostakovič

Sergei Rachmaninoff (1873 - 1943), Trio élégiaque n. 1 in Sol minore

Dmítrij Šostakovič (1906 - 1975), Trio n. 1 in Do minore op.8

Giuliano Bisceglia, *violino*

Francesco Sorrentino, *violoncello*

Pamela Panzica, *pianoforte*

Composto a metà gennaio 1892 ed eseguito già il 30 di quel mese, il **Trio élégiaque n. 1** di Sergei Rachmaninoff (1873-1943) segnò il debutto concertistico alla Vostriakov Hall di Mosca del pianista-compositore-direttore d'orchestra oggi considerato uno dei più grandi pianisti del primo Novecento, forse l'ultimo rappresentante della tradizione romantica dei pianisti virtuosi-compositori, ma al tempo ancora uno studente diciannovenne, diplomando al Conservatorio di Mosca. Il Trio fu eseguito insieme al violoncellista Anatoli Brandukov, al quale Rachmaninoff dedicò poi anche la Sonata per pianoforte e violoncello, e al violinista David Krein. Da solo, il giovane pianista suonò brani di Chopin, Liszt e Čajkovskij, amati modelli del suo pianismo e del suo linguaggio compositivo. Rachmaninoff si era trasferito a Mosca nel 1885, dopo un'infanzia non serena e un inizio degli studi musicali promettente ma tutt'altro che costante al Conservatorio di San Pietroburgo degli studi musicali al Conservatorio di San Pietroburgo. Formativo e umanamente decisivo per il futuro del musicista nella nuova città fu il soggiorno a casa del maestro di pianoforte Nikolaj Zverev. Rigorosissimo, Zverev pretendeva la massima disciplina dagli studenti che ospitava, i quali a

casa del maestro avevano la fortuna di poter ascoltare e conoscere personalmente i maggiori musicisti russi del tempo. L'idolo di Rachmaninoff era Pëtr Il'ič Čajkovskij (1840-1893) che, ammirato il talento del giovane, non esitò di fargli da mentore. Il *Trio élégiaque* è un omaggio a Čajkovskij già nell'uso dell'aggettivo "elegiaco", che è un esplicito richiamo al primo dei due movimenti del Trio in La minore op. 50 (*Pezzo elegiaco*) che Čajkovskij aveva scritto nel 1882 a Roma in memoria del caro amico Nikolai Rubinstein. Si riferiscono al Trio di Čajkovskij anche varie somiglianze melodiche e il trattamento della forma. Il Trio di Rachmaninoff è però in un unico movimento, articolato al suo interno in più sezioni. La prima sezione, *Lento lugubre*, delinea i contorni mesti e delicati, "elegiaci" appunto, del pezzo. Qui il tema principale è presentato dal pianoforte e poi ripreso dagli altri due strumenti, ma il gioco tra le tre parti cambia di sezione in sezione come anche il carattere del dialogo: dopo la seconda sezione *Più vivo* seguono *Con anima*, *Appassionato*, *Tempo rubato*, *Risoluto* fino alla marcia funebre che, come già il Trio di Čajkovskij, conclude anche il *Trio élégiaque*. Pur trattandosi di un lavoro giovanile che non nasconde alcune fragilità e ingenuità nella conduzione strutturale e melodica (probabilmente per questo motivo fu pubblicato soltanto postumo), il Trio nondimeno rivela già quella ricchezza sonora che caratterizza il pianismo del più maturo Rachmaninoff. Alla morte di Čajkovskij, giunta improvvisa nel 1893, il pianista ritornò al genere con un secondo *Trio élégiaque* dedicato alla memoria del suo mentore. Pubblicato come op. 9, il Trio n. 2 è più vicino al modello strutturale dell'op. 50 e possiede una maggiore tensione emotiva e strutturale. Non era insolito che nel genere cameristico un compositore riversasse la propria commozione per vicende private, dolorose o liete che fossero. Nato nel Settecento, nell'intimità delle stanze delle case nelle quali veniva eseguito tanto da professionisti che da dilettanti, il genere cameristico passò nell'Ottocento alle più grandi sale concertistiche e l'originaria intimità dei luoghi si contrasse in intimità di contenuti... È questo anche il caso del **Trio in Do minore op. 8** di Dmítrij Šostakóvič (1906-1975), un altro lavoro giovanile che come il Trio di Rachmaninoff non fu pubblicato fintanto che il compositore era in vita. Šostakóvič lo compose a sedici anni, nel 1923 a poche settimane dal diploma di pianoforte al Conservatorio di San Pietroburgo, mentre si trovava in Crimea a trascorrere in un sanatorio la convalescenza dopo un intervento subito per il trattamento della tubercolosi. Lì si innamorò di una ragazza, Tatyana Glivenko, e per lei

scrisse il Trio cui originariamente diede il più sentimentale titolo di *Poème*. Nel 1924 **Šostakóvič** scelse di eseguire il Trio, accompagnato dal violinista Vlasov e il violoncellista Klevenskij, per la prova di ammissione al corso di Composizione del Conservatorio di Mosca, dopo averlo provato in un cinema di Mosca durante la proiezione di un film muto. La particolare struttura del Trio sembra in effetti ben prestarsi al commento sonoro di un succedersi di immagini, ed emozioni, senza parole. Come il Trio di Rachmaninoff, è in un unico movimento articolato in più sezioni, ancora più contrastanti tra loro e caratterizzate da una marcata varietà dinamica all'interno di una forma complessiva che è ciclica, prevede cioè il ritorno delle stesse melodie tra una sezione e l'altra. Il mesto motivo discendente esposto innanzitutto dal violoncello nell'*Andante* iniziale ritorna variato più in là, dopo l'aspra sezione *Molto più mosso*. Nell'*Allegro* il Trio si fa appassionato, accelera con il moto perpetuo del *Più mosso*, rallenta e si emoziona nella ninna nanna del *Moderato* finché non ritorna l'*Allegro* e insieme ritornano temi già sentiti in un incalzante crescendo emotivo.

Daniela Macchione

II PARTE

Piano solo

Composizioni originali e rivisitazioni di classiche canzoni napoletane

Fausto Ferraiuolo, pianoforte e composizione

Il pianista e compositore Fausto Ferraiuolo, docente di Pianoforte Jazz del "Casella", propone composizioni originali dai suoi recenti album e una rivisitazione di classiche canzoni napoletane.

Concerto nell'ambito del XVI Premio delle Arti



6 ottobre

sezione Musica Elettronica e Nuove Tecnologie

Il concerto conclude insieme l'edizione 2022 del *Festival ElettroAcustica* dedicato alla musica elettroacustica e il *XVI Premio delle Arti* – sezione di Musica Elettronica e Nuove Tecnologie organizzati dal Dipartimento di Musica Elettronica e Nuove Tecnologie del “Casella”. Sono presenti i membri della Giuria del Premio delle Arti: Jonathan Impett, Germán Toro-Pérez, Stefano Bassanese.



13 ottobre

I PARTE

Quintetto Mozart

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791),

Quintetto per archi n. 4 in Sol minore, KV 516

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

Giuliano Bisceglia, Laura Morelli, *violini*

Sabatino Servilio, Alessandro Santucci, *viola*

Francesco Sorrentino, *violoncello*

«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 per archi n. 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 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: *Allegro*, *Minuetto: Allegretto*, *Adagio ma non troppo* e *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 KV 515 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.

Jacopo Pecchi

II PARTE

Trio Brahms

Johannes Brahms (1833 - 1897),

Trio in La minore op. 114, per clarinetto, violoncello e pianoforte

(Allegro - Adagio - Andantino grazioso - Allegro)

Cristiano Formicone, *clarinetto*

Matteo Scarpelli, *violoncello*

Massimiliano Coclite, *pianoforte*

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 (Quintetto per archi in Sol maggiore n. 2) 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: *Allegro*, *Adagio*, *Andantino grazioso* e *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 lo sviluppo, costituito da un'elaborazione degli elementi del primo tema, e la 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

III PARTE

Mozart e Stravinskij

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791),
Sonata in Mi minore n. 21, KV 304

(Allegro-Tempo di Minuetto)

Igor Stravinskij (1882 - 1971), *Suite Italienne*

(Introductione – Serenata – Tarantella

Gavotta con due variazioni – Scherzino - Minuetto e Finale)

Nicola Marvulli, *violino*

Giorgio Nascetti, *pianoforte*

“Uno dei miracoli dei lavori di Mozart”, così quasi un secolo fa il musicologo Alfred Einstein ha definito la **Sonata in Mi minore n. 21, KV 304**. A più di due secoli dalla sua composizione la tesa immediatezza di una costruzione formale e sonora senza cedimenti non smette di stupire e affascinare. Delle circa trentacinque sonate per violino e pianoforte che Mozart ha composto dall'età di sei anni e lungo quasi tutta la vita (l'ultima sonata risale al 1788), la KV 304 fu scritta insieme ad altre sei (nn. 17-23) durante l'ultimo degli lunghi *tour* ai quali il compositore

era stato abituato sin da bambino. Iniziato in compagnia della madre a Salisburgo nel settembre 1777, il viaggio si concluse nel gennaio del 1779, dopo aver fatto tappa a Mannheim, Parigi e Monaco. Non portò a Mozart più soldi né un lavoro migliore. Anzi, a Mannheim prima di ripartire per la Francia Mozart vide naufragare la storia d'amore con la cantante Aloysia Weber (di cui poi sposerà la sorella Constanze) e a Parigi nel luglio del 1778 gli morì improvvisamente la madre. Difficile tuttavia definirlo un fallimento. Quel viaggio gli offrì l'opportunità di soggiornare a lungo in città più grandi di Salisburgo, con una vita musicale più vivace e variegata, di frequentare compositori e musicisti, di ascoltare musica per lui nuova, di conoscere e cimentarsi in gusti nuovi, di assorbire e rielaborare gli stimoli più diversi in uno straordinario, originale sincretismo. Mozart poté maturare il proprio stile. Le sonate per violino e pianoforte scritte negli anni di viaggio sono "mature" innanzitutto per l'inedito rapporto tra i due strumenti. Diversamente che nei precedenti simili lavori che forse sarebbe più appropriato definire "per pianoforte con accompagnamento di violino", in tali sonate Mozart ha ricercato una maggiore parità e integrazione dei due strumenti, gratificando il violino con una parte più indipendente e virtuosistica. Il gusto parigino del tempo si fa sentire nella scrittura "brillante", nei movimenti di danza e nell'articolazione formale in due movimenti con Minuetto conclusivo. *L'empfindsamer Stil* (stile della sensibilità) di Mannheim (caratterizzata al tempo dalla temperie culturale dello *Sturm und Drang*) fa vibrare le pagine con struggente espressività, con frequenti cambiamenti dinamici (forte/piano, crescendo/diminuendo, agitato/dolce), un periodare drammatico fatto di un'agogica volubile e modulazioni improvvisate maggiore/minore. Il bel canto dell'Opera italiana, che al tempo dominava i teatri tedeschi, respira nelle melodie. La KV 304 è in due movimenti e tra tutte le sonate per violino e pianoforte di Mozart è l'unica scritta in una tonalità minore, il Mi minore che conferisce una compostezza e sobrietà inusuali nel simile repertorio mozartiano. Malinconico è il tema iniziale dell'*Allegro*, intonato all'unisono dai due strumenti, e alquanto dimesso è anche il secondo tema, esposto la prima volta dal pianoforte. Anche il secondo movimento, il *Tempo di minuetto* ha una grazia contenuta. La tensione tra pianoforte e violino nell'espone il motivo principale, di delicata mestizia, culmina nell'improvvisa, drammatica modulazione al Mi maggiore, una parentesi luminosa al centro del movimento in cui il discorso temporaneamente si calma.

In quegli stessi anni, Mozart iniziò a sperimentare l'articolazione in tre movimenti della sonata e a utilizzare la forma-sonata che è il frutto più maturo del Settecento strumentale "classico" austriaco. Al diverso sonatismo strumentale italiano del Settecento si appassionò invece l'impresario della compagnia dei Ballets Russes, Sergei Djagilev, al tempo in cui, finita la prima guerra mondiale, tentò di riavvicinare Igor Stravinskij. Geloso del recente successo dei lavori svizzeri del compositore, Djagilev voleva rinnovare con un nuovo balletto il sodalizio che negli anni Dieci aveva prodotto i grandi successi di *L'Oiseau de feu*, *Petruška*, *Le Sacre du Printemps*: "So che sei molto preso dai tuoi colleghi alpini, ma ho un'idea che penso ti piacerà più di qualsiasi altra proposta che possano farti. Vorrei che dessi un'occhiata a certe splendide musiche del diciottesimo secolo per orchestrarle in un balletto." Djagilev aveva raccolto copie di lavori sconosciuti o poco noti conservati in Conservatori di musica italiani, varie biblioteche e al British Museum. Le consegnò a Stravinskij il quale, completamente affascinato da quella musica, accettò la commissione. Alla base del balletto Djagilev propose un episodio di un libro di avventure di Pulcinella, l'eroe della Commedia dell'Arte napoletana. Nacque così *Pulcinella*, il balletto che, dichiarò Stravinskij, rappresentò la sua "scoperta del passato, l'apparizione tramite al quale divenne possibile tutto il mio lavoro successivo. Era uno sguardo indietro, naturalmente -il primo dei miei amori in quella direzione- ma era anche uno sguardo nello specchio". Con *Pulcinella* iniziò il periodo Neoclassico di Stravinskij. Il compositore scelse, arrangiò e traspone musica di Giovanni Pergolesi, uno dei maggior rappresentanti della scuola musicale napoletana del Settecento, o a lui attribuita, sonate strumentali e tre opere (due comiche, *Lo frate 'nnamurato* e *Il Flaminio*, e una seria, *Adriano in Siria*). Dei sei pezzi della Suite, soltanto la *Serenata* e il *Minuetto* sono basati su musiche effettivamente di Pergolesi; *l'Introductione*, la *Tarantella*, lo *Scherzino* e il *Finale* sono invece scritti su melodie di Domenico Gallo, mentre la *Gavotta con due variazioni* è basata su composizioni di Carlo Monza. A livello strutturale ripropose il modo barocco di far dialogare gli strumenti concertanti, contrapponendo il *ripieno* dell'intera orchestra al ridotto ensemble del *concertino* (da qui il peculiare equilibrio di densità sonore tra il pianoforte e il violino nella trascrizione che ascoltiamo questa sera). Anche nella successione delle danze rispettò il principio barocco del contrasto di carattere, andamento e metro. Si potrebbe considerarla musica scritta nel Settecento se non fosse per la combinazione

di procedimenti moderni. Stravinskij lasciò sostanzialmente intatti i bassi, pur ampliando l'armonia e inserendo accordi da XX secolo, e pressoché intatte le melodie, ma arricchite di ornamentazioni più ardite. Complicò il ritmo di danza con sfasature e spostamenti e ampliò la strumentazione utilizzando timbri e ricercando impasti non usuali nel repertorio sonatistico barocco. La prima del balletto avvenne all'Opéra di Parigi il 15 maggio 1920, con grande successo di pubblico. Seguendo una consuetudine editoriale che allo stesso tempo arricchiva il repertorio concertistico favoriva la circolazione della sola musica dei balletti in modo autonomo dallo spettacolo, nel 1922 Stravinskij ne ricavò una suite da concerto per orchestra in undici movimenti. Nel 1932 pubblicò la trascrizione per violoncello e pianoforte, la *Suite italienne* realizzata in collaborazione con il violoncellista Grigorij Pjatigorkij. L'anno seguente insieme al violinista Samuel Dushkin realizzò la brillante *Suite italienne* per violino e pianoforte, in programma questa sera.

Daniela Macchione



20 ottobre

I PARTE

Hummel e Schubert a braccetto per Vienna

Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837),

Sonata per flauto e pianoforte in Re maggiore op. 50

(Allegro con brio – Andante – Rondò pastorale)

Franz Schubert (1797 - 1828),

Sonata in Re maggiore op. 137 n. 1 (arr. per flauto e pianoforte)

(Allegro molto – Andante - Allegro vivace)

Romolo Balzani, *flauto*

Elena Matteucci, *pianoforte*

Tra la fine del Settecento e i primi dell'Ottocento, Vienna era una delle capitali europee della musica, il centro più importante dei paesi di lingua tedesca. Mozart aveva scelto di viverci nell'ultimo decennio della sua breve vita e, poco dopo la sua morte, Beethoven, giovane e pieno di grandi speranze, vi s'era trasferito. Lì erano acclamati Salieri e Haydn. Città cosmopolita, a Vienna si formavano e affermavano giovani musicisti da tutta Europa, che vi trovavano committenze, contatti con editori e l'opportunità di esibirsi in teatri, sale concertistiche, in circoli o caffè, in convivi privati. Ai primi dell'Ottocento abitavano e lavoravano a Vienna anche Hummel e Schubert, viennese d'adozione il primo (Hummel era nato a Bratislava), di nascita il secondo.

I diciannove anni di differenza, una generazione, tra il pianista e compositore Johann Nepomuk Hummel, allievo di Mozart, Haydn, Clementi e Salieri, amico di Beethoven, e il più giovane Franz Schubert non impedirono tra i due un proficuo scambio. Si incontrarono probabilmente una sola volta, ma negli ambienti musicali viennesi non era difficile mantenere legami. Schubert ebbe certamente modo di ascoltare la musica di Hummel ed era in contatto con i suoi allievi. Tra questi il pianista Ferdinand Hiller fu il testimone di quel, forse unico, incontro avvenuto ai primi del 1827. Nel suo diario, Hiller raccontò di una sera durante la quale si trovò insieme al maestro e a Schubert a casa della cantante d'opera Katharina Buchwieser Lászny. Dopo cena, Schubert eseguì alcuni suoi *lieder* insieme al baritono Johann Michael Vogl: “Un lied dopo l'altro, instancabili gli esecutori, instancabili gli ascoltatori”. Hummel ne restò talmente colpito che subito dopo improvvisò al pianoforte sul tema di un lied di Schubert, *Der blinde Knabe*. Era un importante attestato di stima al quale Schubert rispose dedicando a Hummel le sue ultime tre sonate per pianoforte, pubblicate soltanto postume nel 1839, quando, ormai morti sia il compositore (nel 1828) che il dedicatario (1837), l'editore Diabelli decise di stampare le sonate con la dedica a un altro pianista e compositore che stava allora affermandosi, Robert Schumann.

Diabelli era molto attento alle strategie di marketing che avrebbero potuto incrementare la vendita e la più ampia circolazione della musica che pubblicava anche tra i dilettanti (vale a dire i non professionisti), voraci consumatori di musica a stampa. Nel 1836 l'editore modificò anche i titoli delle tre sonate per violino op. 137 che Schubert aveva composto nel 1816, anch'esse date alle stampe postume. Nei manoscritti il compositore aveva indicato ciascuna come “Sonata” per pianoforte “con accompagnamento di violino”; Diabelli le intestò “Sonatinen”, promessa di semplicità esecutiva. Delle tre, questa sera ascolteremo la **Sonata in Re maggiore op. 137 n. 1**, ma eseguita dal flauto al posto del violino. L'interscambiabilità dei due strumenti nel primo Ottocento era prassi comune, permessa dalla scrittura della parte strumentale. Anche la **Sonata in Re maggiore op. 50 di Hummel**, composta nei primi anni Dieci dell'Ottocento, apparve la prima volta alle stampe nel 1818 ca. con il titolo *Sonate pour le Pianoforte avec accompagnement de Flute ou Violon*, sebbene, a giudicare dalla partitura, nelle intenzioni del compositore ci fosse innanzitutto il flauto. In entrambe le sonate,

l'espressione "con accompagnamento" in realtà sembra un residuo, ormai puramente commerciale, di una vecchia, primo-settecentesca, tradizione compositiva, preclassica. In entrambe le sonate i due strumenti hanno ruoli paritari ed entrambi di apprezzabile impegno virtuosistico, anche se in una forma e con una scrittura che appaiono ancora legate ai modi mozartiani e galanti. Nella Sonata op. 50 di Hummel, pianoforte e flauto insieme dispiegano con vivacità i due movimenti esterni e intonano il cantabile, contrastante movimento centrale, al quale la tonalità di Re minore contribuisce a conferire un carattere più cupo rispetto al brioso Re maggiore degli altri due. Seguendo la lunghissima tradizione di attribuire ai mezzi dell'arte musicale effetti emotivi e descrittivi, Christian Friedrich Daniel Schubart, poeta, compositore e scrittore, esponente dello *Sturm und Drang*, nelle sue *Idee per un'estetica della musica* pubblicate nel 1806 attribuì alla tonalità Re minore una "femminile malinconia", mentre descrisse il Re maggiore come la tonalità del trionfo, del grido di guerra, del giubilo di vittoria, di marce, canti di festa e cori allelujanti. Sono in Re maggiore anche i due movimenti esterni della Sonata di Schubert. Festoso è l'*Allegro molto* iniziale, che nella parte centrale presenta tra l'altro anche una melodia in canone tra pianoforte e violino su un ritmo di marcia. Seguendo lo schema tonale classico, l'*Andante* centrale è invece in La maggiore (tonalità dell'affetto ingenuo, della speranza di rivedersi dopo l'addio dell'amato, del fidare in Dio) ed è tripartito (A-B-A) con un episodio centrale intonato dal violino a mo' di *lied*. Infine, come l'altra Sonata, anche questa di Schubert conclude con un brioso rondò (*Allegro vivace*), nel metro di 6/8, tipico del carattere pastorale.

Daniela Macchione

II PARTE

Dal Barocco al Romanticismo

Giuseppe Tartini (1692 - 1770), Sonata in Sol minore op. 1 n. 10
(*Didone abbandonata*)

(*Affettuoso – Presto - Allegro*)

Johannes Brahms (1833 - 1897), Danza ungherese n. 1
(arr. per violino e pianoforte di Joseph Joachim)

Carmine Gaudieri, *violino*

Simonetta Bisegna, *pianoforte*

Giuseppe Tartini fu uno dei più grandi violinisti e insegnanti di violino del Settecento. Nacque a Pirano, quando l'Istria era veneziana, ma visse e lavorò per quasi tutta la vita a Padova, dove da tutta Europa attirava giovani violinisti, dilettanti e professionisti, giunti appositamente per studiare con lui. Il carattere internazionale della cerchia formatasi attorno a Tartini, l'attenzione del maestro per i suoi allievi durante e dopo il periodo di studio, le relazioni d'amicizia che mantenne anche con i principi e mecenati che li avevano inviati suggerirono all'astronomo francese De Lalande la definizione di "Scuola delle Nazioni", con la quale è ancora oggi ricordata la "scuola" di Tartini. Non meraviglia dunque che i trattati violinistici di Tartini ebbero una notevole fortuna internazionale. Ampiamente citati dalle generazioni successive, furono, tra gli altri, utilizzati da Leopold Mozart. Tra i motti celebri del didatta, il più citato è forse "Per ben suonare bisogna ben cantare", sunto di una concezione pedagogica che riteneva necessaria l'assoluta padronanza dell'arco per eguagliare al violino l'ideale estetico del tempo, il canto. Chi è familiare con gli studi di fisica acustica forse ricorda il suo nome anche per il fenomeno del cosiddetto "terzo suono di Tartini", il suono di combinazione osservato e descritto dal violinista. Ma la fama di Tartini oggi è legata innanzitutto, tra le centinaia di suoi lavori, a due sonate per violino, entrambe in Sol minore ed entrambe summa della più ardita tecnica violinistica italiana della prima metà del Sette-

cento: la Sonata “Il trillo del diavolo” (ispirata, secondo un aneddoto, alla musica che il diavolo gli avrebbe suonato in sogno), di cui non si conosce la data di composizione, e la **Sonata op. 1 n. 10** composta intorno al 1731. La Sonata è conosciuta anche con il sottotitolo di ***Didone abbandonata***, che non appare nelle prime edizioni a stampa, anche se già nel 1759, il matematico e filosofo illuminista Jean-Baptiste d’Alembert lo citava nel pamphlet *De la liberté de la musique*. Nel mezzo di una tirata contro la musica strumentale, accusata di essere inferiore a quella vocale perché priva di significato, D’Alembert menziona le sonate di Tartini e in particolare la *Didone abbandonata* per la sua espressività dai tratti teatrali:

C’est un très beau monologue; on y voit se succéder rapidement & d’une manière très marquée, la douleur, l’espérance, le désespoir, avec des degrés & suivant des nuances différentes; & on pourroit de cette Sonate faire aisément une scene très animée & très pathétique. Mais de pareils morceaux sont rares.

[È un bellissimo monologo; in essa si succedono rapidamente e in modo molto marcato dolore, speranza, disperazione, di grado diverso e con sfumature diverse; di questa Sonata si potrebbe ricavare facilmente una scena molto animata e molto patetica. Ma simili pezzi sono rari.]

La Sonata è un monologo dalle intense suggestioni drammatiche, intonato dal violino con il discreto sostegno della tastiera, e che attraversa vari stati d’animo, vari “affetti” presumibilmente ripercorrendo la tragica storia di Didone, la regina di Cartagine innamorata di Enea, che affranta dopo esser stata da lui abbandonata si toglie la vita gettandosi tra le fiamme della reggia assediata. È probabile che la fonte diretta d’ispirazione fosse il libretto d’opera *Didone abbandonata* del Metastasio, uno dei più celebri libretti del tempo messo in musica da vari compositori, piuttosto che l’*Eneide* virgiliana. Un secolo e mezzo circa di storia del violino separa il virtuoso barocco tra i primi e maggiori rappresentanti della scuola italiana, Giuseppe Tartini e l’ungherese Joseph Joachim, virtuoso dell’Ottocento romantico, allievo di Joseph Böhm, a sua volta erede della scuola violinistica francese (nata da quella italiana) e iniziatore di quella ungherese. Joachim è l’autore dell’arrangiamento per violino e pianoforte della **Danza ungherese n. 1 di Johannes Brahms**. Tra il 1852 e il 1872 Brahms scrisse e pubblicò in due serie ventuno danze ungheresi per pianoforte a quattro mani. Il successo fu tale che delle prime dieci egli stesso realizzò trascrizioni per pianoforte a due mani e di tre di esse anche trascrizioni orchestrali.

Composizioni di questo tipo, brevi ma di grande effetto ritmico-melodico e tecnico-esecutivo, venivano comunemente utilizzate dai solisti per ammaliare il pubblico dei loro concerti. Con le danze ungheresi, Joachim inoltre vantava un legame personale, nazionalistico. Quelle di Brahms, amico e partner musicale, tuttavia non erano danze ungheresi originali, ma piuttosto melodie e ritmi dal sentore ungherese, sui quali il compositore aveva sciolto le briglie dell'invettiva. L'interesse di Brahms infatti non era di tipo documentario, etnomusicologico (l'Etnomusicologia, al tempo non era ancora stata fondata). Piuttosto, attraverso il folklore musicale ungherese, di cui approfondì sempre più la conoscenza a partire dagli anni Sessanta, Brahms arricchì la tavolozza di timbri e ritmi del suo linguaggio compositivo. In qualche caso, pochi, il materiale delle *Danze ungheresi* è riferibile ad autori magiari identificabili. La prima danza ad esempio si ispira alla *Isteni Czárdás* (Csárdás sacra) dell'ungherese Sárközy. La *csárdás* (in italiano "ciarda") è una danza popolare in due parti (Brahms la adatta allo schema A-B-A): un'introduzione lenta e sentimentale, seguita da un episodio nettamente contrastante, spigliata la melodia, frenetico il ritmo (il contrasto, è una caratteristica propria della musica zigana).

Daniela Macchione



27 ottobre

Concerti per chitarra e orchestra

Antonio Vivaldi (1678 - 1741), Concerto in Re maggiore RV93
(*Allegro – Largo - Allegro*)

Ferdinando Carulli (1770 - 1841), Concerto in La maggiore op. 8
(*Allegro – Polacca*)

Joaquín Rodrigo (1901 - 1999), *Concierto de Aranjuez*
(*Allegro con spirito - Adagio - Allegro gentile*)

Mario Castelnuovo-Tedesco (1895 - 1968), Concerto in Re op. 99
(*Allegretto – Andantino alla Romanza – Ritmico e Cavalleresco*)

Fernando Lepri, Senio Diaz, Roberto Vallini, *chitarra*
Orchestra Accademica del Conservatorio
Guillaume Boulay, *direttore*

Stasera ascolteremo quattro concerti per chitarra e orchestra, appartenenti a epoche diverse. Quale che sia l'etimologia, se *cum certare* (gareggiare insieme) o *cum serere* (intrecciare insieme), la parola “concerto” significa innanzitutto “accordo, intesa, concordia”. Nel campo musicale, prima che esecuzione o trattenimento la parola indica composizioni in cui un complesso di esecutori suonano insieme, dialogando a più voci, tra cui una o più emergono, ora distinguendosi sulle altre, ora cantando insieme alle altre, in accordo: espressione della capacità della musica, linguaggio inclusivo per eccellenza, di mettere assieme, armonizzare, accordare, concertare appunto. Mario Castelnuovo-Tedesco, di cui questa sera ascolteremo il Concerto op. 99 per chitarra

e orchestra, esprimeva la sua preferenza per la forma del Concerto in questi termini:

Trovo che la forma del Concerto corrispondeva meglio alla “mia posizione spirituale”. Difatti la Sinfonia, col vasto impiego di mezzi orchestrali che richiede, mi pare la forma più adatta all’espressione di sentimenti collettivi; ma a questi, francamente, io mi sento poco portato; mentre sono [...] un incorreggibile individualista; e, come tale, mi si addice meglio o lo strumento solista, o l’associazione di questo coll’orchestra; appunto perché, nei rapporti tra il solista e la massa strumentale, trovo un equivalente di quella che è la posizione dell’individuo, in rapporti alternativamente di consenso e di contrasto col mondo circostante. Posizione dunque eminentemente drammatica, ma che non implica necessariamente “musica drammatica”.

Come nella quotidianità, in quei “rapporti di consenso e contrasto col mondo circostante” dell’individuo nella collettività, raggiungere l’equilibrio diventa fondamentale. La maggiore difficoltà nelle composizioni per chitarra e altri strumenti risiede proprio nel riuscire a trovare l’equilibrio tra i diversi volumi sonori (quello della chitarra è piccolo), affidando spazi distinti ai vari strumenti, senza s-forzarne o mortificarne i vari timbri, anzi proprio esaltandone le peculiarità sonore idiomatiche. I concerti sono dunque occasioni di sfoggio di abilità compositive ed esecutive, per la chitarra non solo arpeggi, ma scale, complessità polifoniche, effetti timbrici ricercati, piglio ritmico, più liberi episodi nei quali unire espressività ad agilità meccanica. Il concerto “solistico”, basato cioè sulla stretta contrapposizione di uno o più solisti con un gruppo strumentale più o meno grande, iniziò la sua storia in Italia, a partire dalla fine del Seicento e si affermò pienamente nel secolo seguente, quando, nei primi decenni, i concerti solistici del veneziano Antonio Vivaldi ne divennero in Europa il modello indiscusso. Tra i concerti vivaldiani -circa cinquecento quelli al momento conosciuti- sono comprese anche circa venticinque composizioni, che Vivaldi definì concerti, per uno o più strumenti e basso continuo, il tipico accompagnamento accordale barocco da realizzarsi con più strumenti. Il **Concerto in Re maggiore RV 93** fu composto per liuto, due violini e basso continuo. Il liuto è un antico strumento a corde pizzicate diventato popolare nel XVI secolo, a cassa piriforme, fondo convesso, manico piegato all’indietro ad angolo retto, generalmente a sei corde di cui cinque doppie. È uno strumento diverso dunque dalla chitarra, tranne che per la sonorità tenue, anche se parte del suo repertorio è oggi eseguito con la chitarra, con i necessari adattamenti. Il Concerto RV 93

fa parte di un gruppo di tre composizioni che prevedono in partitura il liuto, scritte intorno al 1731 durante un viaggio di Vivaldi in Boemia (attuale Repubblica Ceca) e dedicati al Conte Johan Joseph von Wrtby, personaggio in vista a Praga e liutista dilettante. Lo schema del concerto è quello usuale in tre movimenti veloce-lento-veloce. L'*Allegro* iniziale è in forma-ritornello, con il tema orchestrale (detto "ritornello" perché lo si sente più volte tra un episodio e l'altro del solista) articolato in due frasi melodiche di diverso carattere, la prima nella vivace tonalità di Re maggiore, la seconda, più lirica, in Re minore. La chitarra compete con l'orchestra rielaborando ora la prima frase (nel primo episodio solistico), ora la seconda (all'avvicinarsi della conclusione), riprendendo la parte del basso continuo o introducendo con arpeggi materiale nuovo. Nel movimento centrale, un più riflessivo *Largo*, il solista intona una melodia delicatamente cantabile, accompagnato discretamente dai violini e dal pizzicato del basso. L'*Allegro* conclusivo è anch'esso come il primo in forma-ritornello ma nel più frenetico ritmo di saltarello. Il liuto cadde in disuso dalla metà del XVIII secolo mentre la chitarra iniziava un'ascesa che ai primi dell'Ottocento determinò l'affermazione di una generazione di virtuosi didatti e compositori dello strumento. Tra questi il napoletano Ferdinando Carulli, autore tra l'altro di un *Metodo completo per lo studio della chitarra* ancora oggi ristampato. Il **Concerto op. 8** è uno dei pochi -e tra i primi- concerti espressamente scritti per chitarra nella prima metà dell'Ottocento. Nel 1808 il chitarrista lo scelse per il suo debutto parigino, riscuotendo un buon successo. Articolato in due movimenti, inizia con un *Allegro* nella classica forma con doppia Esposizione, prima dell'orchestra e poi del solista, dei due temi contrastanti, il primo vivace il secondo dolce, con una Coda di bravura del solista, lo Sviluppo, affidato in gran parte alla chitarra, e la Ripresa con una brillante cadenza della chitarra. Il secondo movimento è una *Polacca*, sul ritmo marcato e carattere solenne della danza popolare polacca che dal Settecento circolò in tutta Europa. La forma è quella sopra citata detta "forma-ritornello" di cui il tema principale è intonato innanzitutto dal solista.

Con il finire dell'epoca dei virtuosi esecutori-compositori, nel corso del Novecento gran parte dei capolavori per chitarra furono commissionati da grandi interpreti del chitarrismo internazionale. Il compositore spagnolo Joaquín Rodrigo raccontò che la prima idea della composizione del **Concierto de Aranjuez**, ispirato ai giardini del Palazzo Re-

ale di Aranjuez, la residenza primaverile di Filippo II a circa 50 km da Madrid, risaliva al settembre 1938, quando, durante una cena il chitarrista Reino Sainz de la Maza gli chiese un concerto per chitarra. Mesi dopo, a Parigi, dove viveva, Rodrigo, che era cieco dall'età di quattro anni, disse di aver sentito dentro di sé una voce intonare tutto il tema dell'*Adagio*, una pagina di struggente bellezza, tra le più intensamente liriche del repertorio novecentesco. Di seguito, senza interruzione sentì il tema del terzo movimento, *Allegro gentile*. Fu “un'ispirazione irresistibile e soprannaturale”, così la definì lo stesso compositore. Il primo movimento, *Allegro con spirito*, fu composto per ultimo e diversamente dagli altri due non venne alla luce spontaneo, anche se il lavoro di filigrana sulle combinazioni timbriche non appesantisce la tessitura e non falsa, anzi esalta la fresca festosità del materiale melodico del movimento. Rodrigo così descrisse il suo *Concierto*: “Il *Concierto de Aranjuez*, sintesi del classico e del popolare, di forma e di sentimento, suona nascosto sotto le fronde del parco che circonda il Palazzo Barocco e vuole soltanto essere agile come una farfalla ed elegante come una veronica”.

Il Concerto per chitarra e orchestra op. 99 del compositore fiorentino Mario Castelnuovo-Tedesco è contemporaneo del *Concierto* di Rodrigo e insieme a quello è tra le pagine più celebri ed eseguite della letteratura per chitarra del Novecento. Altro mirabile esempio di equilibrio nell'orchestrazione. Il committente fu il chitarrista Andrés Segovia, impegnato in un progetto di valorizzazione della chitarra e di ampliamento del suo repertorio con lavori nuovi e originali, appositamente composti per lo strumento e non frutto di adattamenti. Così Castelnuovo-Tedesco raccontò la genesi del suo Concerto nel 1938:

Segovia mi fece una richiesta che mi lasciò molto perplesso: mi chiese un *Concerto* per Chitarra e Orchestra! [...] esitai: [...] mi sentivo ormai abbastanza sicuro della tecnica chitarristica [... ma] non riuscivo ancora ad immaginare (non avendola mai sentita) l'associazione' della Chitarra con gli altri strumenti dell'orchestra. [...] Era un problema insieme di 'quantità' e di 'qualità' di suono che mi spaventava, e che non osavo affrontare!

Il 1938 fu un anno difficile per il compositore, che a causa delle leggi razziali fasciste dovette trasferirsi negli Stati Uniti. Il concerto è frutto e insieme testimone di quel sofferto periodo, e rivela il forte legame con la Toscana e la nostalgia per la terra natia. Lo schema in tre mo-

vimenti (veloce-lento-veloce), la forma-sonata e il materiale tematico dell'*Allegretto* iniziale sono in stile neoclassico, ispirato alla musica del lucchese Luigi Boccherini (1743-1805). Il movimento centrale, *Andantino alla Romanza*, è un canto, una romanza malinconica che risuona di reminiscenze di canti popolari toscani. Il gusto antico nell'ultimo movimento è già nell'indicazione di andamento *Ritmico e Cavalleresco*. Qui la firma di Castelnuovo-Tedesco è nel lungo canone nella ripresa orchestrale dopo la cadenza del solista. La prima esecuzione del concerto avvenne a Montevideo nell'ottobre 1939 (una registrazione è oggi disponibile on-line, su YouTube <https://www.youtube.com/watch?v=hKk-RqYMfuE>). Fu un altro successo personale di Segovia e una conferma di Castelnuovo-Tedesco sulle scene internazionali. Il successo della prova che all'inizio l'aveva turbato convinse il compositore a scrivere altri due concerti per chitarra solista, l'op. 160 del 1953, e per due chitarre, l'op. 201 del 1962.

Daniela Macchione

