

Festival concertando 2023

La strutturazione dei corsi accademici del Pontificio Istituto di Musica Sacra si articola in modo tale da privilegiare il canto. La ragione di vita della musica nella Liturgia della Chiesa Cattolica occidentale è quella del sostenere, amplificare, spiegare, interpretare le parole della Scrittura e le parole della Chiesa che risponde alla Scrittura. Ma la storia della grande musica nella Liturgia, fin dalla fine del primo millennio cristiano, comincia a dare spazio anche agli strumenti musicali. Questa presenza, a mano a mano, diventerà sempre più ampia e massiccia fino a diventare una consuetudine ed uno stile che non ha mai trovato soluzione di continuità. La musica strumentale introduce, accompagna, conclude, in quello stile che il linguaggio proprio definisce con preludiare, interludiare, postludiare. Perciò, nella impostazione degli studi, la conoscenza del fatto strumentale, per gli Studenti del Pontificio Istituto di Musica Sacra, è assolutamente importante. Questa conoscenza non può essere soltanto teorica, quale avviene nei corsi di strumentazione. La musica "teorica" non esiste: o viene ascoltata o non esiste. La musica "scritta" su una partitura deve di volta in volta essere generata dagli esecutori che, eseguendola, la fanno nascere ed esistere. La prima e più importante esperienza, in questo campo, è proprio quella dei singoli strumenti che da protagonisti si confrontano gli uni con gli altri nei dialoghi, nelle commistioni, negli amalgami sonori che la Musica da Camera produce. Ecco il motivo per il quale la stagione 2023 dei concerti dell'Istituto prevede questi giorni dedicati alla Musica da Camera, nello sviluppo di programmi che spaziano dalla classicità alla modernità con delle proposte di estremo interesse per tutti.

Vincenzo De Gregorio

Presidente del Pontificio Istituto di Musica Sacra

Giovedì 27 aprile, ore 12,00

Chiesa della Visitazione - Roma, Via di Torre Rossa, 21

Per strumento solo

Pēteris Vasks | *Sonata estiva*

Daniel Rowland, violino

Jozef Lupták | *Six Months*
Song without words
Three in one
Per violoncello, voce e human beatbox

Jozef Lupták, violoncello

Giovanni Sollima | *Concerto Rotondo*
Per violoncello solo ed electronics
Lento con libertà
Allegro
Yafù
Allegro

Paolo Andriotti, violoncello

Giovedì 27 aprile, ore 20,30
Sala Accademica - Roma, Piazza Sant'Agostino, 20/a

Ouverture

Gabriel Fauré | Elegia op.24

Anna Marie Kozáková, violoncello
Andrea Rotilio, pianoforte

Avelito John Burgos | Variazioni per quattro violoncelli

Patrizio Parrino, Nikola Adamcová,
Anna Marie Kozáková, Lola Bartošíková, violoncelli

Stagioni

Ludwig van Beethoven | Sonata per violino e pianoforte n.5
in fa maggiore op.24
«La Primavera»
Allegro
Adagio molto espressivo
Scherzo. Allegro molto
Rondò. Allegro ma non troppo

Andrej Bielow, violino
Claudio Trovajoli, pianoforte

Claudio Monteverdi | «Almo divin raggio»
dal *Primo libro de' madrigali a 5 voci*

Salvatore Sciarrino | «Rosso, così rosso»
da *12 Madrigali*

Carlo Gesualdo | «Già piansi nel dolore,
or gioisce il mio core»
da *Madrigali a 5 voci, Libro Sesto*

Ensemble Resonare
Superior: Giulia Manzini; Giulia Ferraldeschi
Contratenor: Federico Mauro Marcucci
Tenor: Andrea Moretti
Bassus: David Maria Gentile
Direttore: Pietro Consoloni

Francesco Paolo Tosti | *Inverno Triste*,
per voce e pianoforte

Sergej Rachmaninov | «Vesenniye vody» (Acque di primavera)
op.14 n.11 per voce e pianoforte

David Maria Gentile, basso-baritono
Federico Del Principio, pianoforte

Astor Piazzolla | *Las Cuatro Estaciones Porteñas*
per bandoneon, violino, chitarra,
contrabbasso e pianoforte
Verano porteño
Otono porteño
Invierno porteño
Primavera porteña

Dario Flammini, bandoneon
Daniel Rowland, violino
Roberto Della Vecchia, contrabbasso
Mauro De Federicis, chitarra
Claudio Trovajoli, pianoforte

Venerdì 28 aprile, ore 12,00

Scuola Tedesca di Roma (Deutsche Schule Rom) - Roma, Via Aurelia Antica, 397

Kinderkonzert

Camille Saint-Saëns

Le carnaval des animaux
(Il carnevale degli animali)

Introduction et marche royale du Lion
(Introduzione e Marcia reale del Leone)

Andante maestoso

Poules et Coqs (Galline e galli)

Allegro moderato

Hémiones, animaux véloces

(Emioni, animali veloci) - *Presto furioso*

Tortues (Tartarughe) - *Andante maestoso*

L'Éléphant (L'Elefante) - *Allegretto pomposo*

Kangourous (Canguri) - *Moderato*

Aquarium (Acquario) - *Andantino*

Personnages à longues Oreilles

(Personaggi dalle lunghe Orecchie)

Tempo ad libitum

Le coucou au fond des bois

(Il cucù al fondo del bosco) - *Andante*

Volière (Voliera) - *Moderato grazioso*

Pianistes (Pianisti) - *Allegro moderato*

Fossiles (Fossili) - *Allegro ridicolo*

Le Cygne (Il Cigno) - *Andantino grazioso*

Finale - *Molto allegro*

Daniel Rowland, Enrico Cuculo, violini

Bruno Boano, viola

Julian Arp, violoncello

Roberto Della Vecchia, contrabbasso

Agnese Pacelli, flauto,

Simone Rotondi, clarinetto,

Matteo Fracassi, percussioni,

Claudio Trovajoli, Diego Procoli, pianoforti

Concerto in collaborazione con il Conservatorio
«Alfredo Casella»
dell'Aquila

Venerdì 28 aprile, ore 16,00

Chiesa della Visitazione - Roma, Via di Torre Rossa, 21

Meditazione

Johann Sebastian Bach | Variazioni Goldberg BWV 988
(versione per Trio d'archi
di Dmitri Sitkovetsky)

Andrej Bielow, violino
Bruno Boano, viola
David Cohen, violoncello

Venerdì 28 aprile, ore 20,30

Sala Accademica - Roma, Piazza Sant'Agostino, 20/a

Ouverture

Franz Schubert | dal Trio per pianoforte, violino e violoncello
n. 1 in si bemolle maggiore D 898
Allegro Moderato

Trio Fenice
Federico Del Principio, pianoforte
Elenoir Javanmardi, violino
Patrizio Parrillo, violoncello

Novecento

Maurice Ravel | Sonata per violino e pianoforte
n. 2 in sol maggiore
Allegretto
Blues. Moderato
Perpetuum mobile. Allegro

Daniel Rowland, violino
Claudio Trovajoli, pianoforte

Francis Poulenc | *Margoton va t'a l'iau*
Les tisserands
dalle *Huit Chansons françaises*
FP 130 per coro misto a cappella

Cantori del Pontificio Istituto di Musica Sacra
Davide Bucci, direttore

Claudio Scannavini | *Apophis* per Trio d'archi

Daniel Rowland, violino
Bruno Boano, viola
Paolo Andriotti, violoncello

Anonimo | *Conversazione tra Gesù risorto*
e Maria Maddalena
Canto in aramaico della tradizione
cattolica Caldea

Sr Narjis Henti, soprano
Yousef Nenos, oud

Franz Schubert | *Lied Der Tod und das Mädchen*
D 531 per voce e pianoforte

David Maria Gentile, basso-basso-baritono
Federico Del Principio, pianoforte

George Crumb

Black Angels

Thirteen Images from the Dark Land
per quartetto d'archi amplificato

I. Departure

1. *Threnody: Night of the Electric insects*
2. *Sounds of Bones and flutes*
3. *Lost bells*
4. *Devil music*
5. *Dans macabre*

II. Absence

6. *Pavana Lachrymae*
7. *Threnody II: Black Angels!*
8. *Sarabanda de la Muerte Oscura*
9. *Lost bells (Echo)*

III. Return

10. *God music*
11. *Ancient voices*
12. *Ancient voices (Echo)*
13. *Threnody III: Night of the Electric Insects*

Daniel Rowland, Nikita Boriso-Glebsky, violini
Bruno Boano, viola
Julian Arp, violoncello

Concerto in collaborazione con il Conservatorio
«Alfredo Casella»
dell'Aquila

Sabato 29 aprile, ore 20,30

Sala Accademica - Roma, Piazza Sant'Agostino, 20/a

Ouverture

Branimir Novokmet | *Ave Regina Caelorum*

Enrico Cuculo, violino
Damiano Pecchi, Pianoforte

Tenebre e Luce

Anton Arensky | Trio per pianoforte e archi n. 1
in re minore op. 32

Allegro moderato
Scherzo: Allegro molto
Elegia: Adagio
Finale: Allegro non troppo

Claudio Trovajoli, pianoforte
Nikita Boriso-Glebsky, violino
David Cohen, violoncello

Arvo Pärt | *Fratres*, per 8 violoncelli

Julian Arp, Paolo Andriotti,
Jozef Lupták, Patrizio Parillo, violoncelli

Felix Mendelssohn- Bartholdy | Ottetto per archi in mi bemolle
maggiore op. 20

Allegro moderato ma con fuoco
Andante
Scherzo. Allegro leggierissimo
Presto

Andrej Bielou, Elenoir Javanmardi, Sungeun Bae, Enrico Cuculo, violini
Bruno Boano, Fabio Catania, viole
Paolo Andriotti, Jozef Lupták, violoncelli

Domenica 30 aprile, ore 19,00
Sala Accademica - Roma, Piazza Sant'Agostino, 20/a

Fine Secolo

Johannes Brahms | Sestetto per archi n.1
in si bemolle maggiore op.18
Allegro ma non troppo
Tema con variazioni. Andante, ma moderato
Scherzo. Allegro molto
Rondò. Poco Allegretto e grazioso

Andrej Bielow, Elenoir Javanmardi, violini
Bruno Boano, Fabio Morgione, viole
Jozef Lupták, Paolo Andriotti, violoncelli

Richard Wagner | *Wesendonck-Lieder* WWV 91
per voce e pianoforte
Der Engel
Stehe still!
Im Treibhaus
Schmerzen
Träume

Angela Nisi, soprano
Diego Procoli, pianoforte

Antonin Dvořák | Quintetto per pianoforte, due violini,
viola e violoncello e archi n.2
in la maggiore op.81
Allegro, ma non tanto
Dumka: Andante con moto
Furiant: Molto vivace
Allegro

Claudio Trovajoli, pianoforte
Andrej Bielow, Sungeun Bae, violini
Bruno Boano, viola
Julian Arp, violoncello

NOTE AL PROGRAMMA

a cura di Diego Procoli

GIOVEDÌ 27 APRILE, ore 20,30

Sala Accademica

Stagioni

«Frühlingssonate», «Sonata di Primavera», fu il nome che la generazione successiva a **LUDWIG VAN BEETHOVEN** (1770-1827) dette alla **Sonata per violino e pianoforte n. 5 in fa maggiore op. 24** sorta all'alba del 1800 e che dovette apparire, all'ascolto di coloro che poterono confrontarla con le opere ad essa circoscrisse o posteriori dello stesso autore, come frutto di una rinnovata serenità, con la sua semplicità divina, il candore melodico e la purezza espressiva di un fiore nato fra le spine. Non fu dunque volontà di Beethoven denominare in tal modo la sua Sonata per violino e pianoforte; il titolo "La Primavera" nasce piuttosto dallo scarto fra la verità e l'immaginazione, uno scarto innescatosi successivamente e capace di produrre simboli e rispecchiamenti, oltre che di far luce sull'incontro fra la musica e il ciclico andare delle stagioni. Ciascuna di esse porta con sé, infatti, un corteo di immagini, di pitture e di bozzetti, dalle acque ai ghiacci, dalle foglie che cadono alle spighe mosse dal vento; al contempo, però, ogni stagione può trascolorare in altro e il ritmico alternarsi di rinascite e tramonti, di fioriture e raggelamenti può farsi interprete del fluire della vita e dell'animo umano con le sue fugaci accensioni e i suoi ripiegamenti.

La Sonata in fa maggiore, quella che diverrà la Quinta delle dieci Sonate per violino e pianoforte di Ludwig van Beethoven, prende la sua forma definitiva nel 1800 ma viene pubblicata nel 1801 assieme all'altra creatura che con lei era stata pensata, la Sonata in fa minore (poi Quarta), tanto cupa e fatalistica quest'ultima quanto l'altra era solare e fiorita. Inizialmente sono due facce di un'unica medaglia, portano il numero d'opera 23 (opera dedicata all'amico e mecenate del compositore, Moritz von Fries), ma vengono successivamente separate, nel 1802: prima l'inverno e poi la primavera, fa minore e fa maggiore op. 23 e op. 24. Le due Sonate sono molto diverse non solo nel carattere, ma anche nel taglio formale: l'opera 23 è in tre movimenti, l'opera 24 in quattro. In queste Sonate è possibile rintracciare il filo di quel discorso sulla sonata per violino e pianoforte che Beethoven aveva raccolto da Mozart: gli strumenti sono alla pari, tessere di uno stesso mosaico musicale che si illuminano l'una con l'altra. Essi sono entrambi protagonisti di incursioni nel linguaggio musicale di un compositore che spesso della musica da camera fa il suo laboratorio 'personale', di un creatore che li manovra e che attraverso di loro sperimenta come far interagire i materiali, come testare le forme, come far reagire l'armonia, la melodia e il ritmo con i pilastri della forma. Eppure, nella Sonata op. 24 di tutto questo ci accorgiamo solo indirettamente, percependo il fluido dialogo che anima il rapporto fra violino e pianoforte, i loro scambi paritari qua e là scossi da fugaci increspature. Accade già nell'*Allegro*, in forma-sonata, che apre la Sonata; esso è basato su due temi, il primo più suadente e il secondo più dinamico. Su di esso si basa lo sviluppo che precede una ripresa canonica, la quale si presenta con le parti invertite rispetto all'avvio del movimento. Il carattere lirico del movimento iniziale si arricchisce di risonanze nell'*Adagio molto espressivo* seguente, riccamente ornato, ma anche animato da una ricerca armonica sottile. Vivace di luce ma capriccioso è lo *Scherzo* che segue, breve e accompagnato da un conciso *Trio*. Chiude la Sonata un *Allegro non troppo* in forma di rondò (a una sezione principale si alternano tre *couplet*) dove si accendono contrasti e vibrano chiaroscuri in un infittito dialogo fra gli strumenti e una scrittura ispessita e varia.

Se di immagini naturali e delle loro pitture musicali vogliamo parlare, nonché delle loro risonanze interiori, non possiamo non rivolgerci al grande patrimonio del madrigale cinque-seicentesco. L'evoluzione della forma del madrigale ci racconta infatti, fra le altre cose, anche della sublimazione sonora dell'immagine poetica ispirata all'universo naturale. Tratta da un serbatoio letterario potentissimo coi suoi antipodi stilistici in Petrarca e Marino e interpretata inizialmente alla lettera, essa però si sfrangia presto in sottotesti emotivi di cui veicolo si fa la musica attraverso il canto, e il madrigalismo, l'espedito tecnico capace di tradurre in segno musicale un'immagine, da specchio della natura diviene vibrazione sonora dell'interiorità. Forma e linguaggio si fondono sotto le spinte dell'ispirazione di alcuni protagonisti del madrigale italiano come Claudio Monteverdi e Carlo Gesualdo, tanto che la tradizione del contrappunto cinquecentesco sembra smentire sé stessa al loro fianco: fra le loro carte inchiostrate non le tornano più i conti e il testo, con tutto ciò che esso porta con sé, finisce per prevalere.

«**Almo divin raggio**» di **CLAUDIO MONTEVERDI** (1567-1643) rappresenta una delle tappe iniziali del viaggio del compositore cremonese nel regno della forma illustre e canonica del madrigale a cinque voci.

Il madrigale figura, infatti, nel *Primo Libro de' Madrigali a 5 voci* risalente al 1587. Di stagioni ci parla Monteverdi nel testo dedicatorio al conte Marco Verità (sono – ci dice – «compositioni giovanili» che non vogliono «altra lode che quella che si suole dare ai fiori di primavera, in rispetto di quella che si dà ai frutti dell'està e dell'autunno») e la primavera domina in «Almo divin raggio». La scrittura è varia e aderente alle immagini dei testi, annoda intrecci di linee vocali come floridi vegetali al sopraggiungere della «lieta stagione». Del trionfo di Flora narra infatti il testo di Antonio Allegretti per bocca della pastorella Fumia, protagonista di un ciclo di tre madrigali tutto interno al Libro Primo. È la stessa Fumia qui a rivolgersi al sole con una lode e una preghiera: che tramuti ciò che «annoia» in «letizia e in gioia». La stessa alternanza di stati d'animo, ma ben più radicalizzata nelle espressioni poetiche e musicali, la ritroviamo in «**Già piansi nel dolore, or gioisce il mio cuore**» di **CARLO GESUALDO** (1596-1613) contenuto nel *Sesto Libro dei Madrigali a 5 voci* (1611), l'ultimo prodotto nel breve e tormentato arco della vita del compositore. Il linguaggio di Gesualdo è qui ardito e aspro, la sua capacità di invenzione sembra rispondere a una creatività che non conosce restrizioni. La polifonia è pura, non accoglie lo stile concertante, lo stile recitativo o il basso continuo, innovazioni delle frange più moderne dell'arte madrigalistica coeva, eppure è irta di dissonanze e di accidenti che piegano la natura del contrappunto a un volere tutto espressivo. In «Già piansi nel dolore, or gioisce il mio cuore» (l'autore del testo è anonimo) la pittura sonora è eloquente nelle sue fratture, con le svolte improvvise di andamento e colore a segnare l'oscillazione fra i gelidi singulti del pianto e i guizzi fiammanti dell'ardore, seguiti nella loro mutevolezza, come in una sonorizzazione della psicologia dell'io, attraverso morbide e impreviste involuzioni cromatiche.

«Rosso, così rosso/ il sole fugge/ vento d'autunno» è l'*haiku* di Batsuo Basho (1644-94) fatto suono e voce per ben due volte (*Con slancio e Lentissimo*) da **SALVATORE SCIARRINO** (1947) nei suoi *12 Madrigali* (2008), opera che rafforza la centralità della dimensione vocale nella musica del compositore italiano, indagata a fondo nelle sue componenti essenziali: la relazione parola-suono, il rapporto sintetico fra suono-silenzio, ma anche l'interazione sonorità-corporeità. La sommatoria dei gesti vocali che caratterizzano lo stile dello Sciarrino dei *12 Madrigali*, gesti che attingono dalla tradizione eurocolta e da quella popolare al contempo, compone una sorta di lessico autonomo e originale, che interpreta musicalmente le percezioni di realtà naturali primordiali, come si svela nelle linee e nei punti di «**Rosso, così rosso**». Il tutto anche qui attraverso la forma madrigalistica, interpretata nella sua essenza polifonica e nel suo meccanismo di reiterazione e rimbalzo testuale attraverso componimenti che si rivelano come «remoti da qualsiasi operazione di recupero e tuttavia non estranei a una visione storica» (Sciarrino).

Lungo il corso della storia della musica non è certamente solo il madrigale a selezionare le immagini della natura a scopi espressivi. La canzone d'arte, dal Lied alla romanza da salotto, ha scelto a più riprese di interpretare con un intreccio indissolubile di testo, suono e canto, l'alternarsi delle stagioni come rifrazione dell'interiorità. Inverni e primavera sonore di amori che inaridiscono o si aprono a nuova vita vanno a raccogliersi in un catalogo inesauribile. Ce lo mostra in modo eloquente il principe della romanza da salotto

FRANCESCO PAOLO TOSTI (1846-1916) che tante volte, col suo stile suadente, fra il melodiare felice e l'appropriata semplicità degli impasti armonici da lui scelti, nonché con gli accompagnamenti pianistici che si fanno discreti sismografi dell'anima, ha raccontato le molte forme dell'amare. Lo ascoltiamo grazie alla grande nobiltà di *Inverno triste*, una romanza per voce e pianoforte che risale ai primi anni del Novecento. Lussureggiante è invece la primavera di **SERGEI RACHMANINOV** (1873-1943), quella che prorompe in *Vessenije vody (Acque di primavera)* per voce e pianoforte, dall'opera 14 (1896). La scrittura pianistica e raffigurazione sonora di un mondo che si risveglia dai rigori invernali, cascate e onde con cui la voce gioca su cui scintilla o in cui si inabissa. Il virtuosismo qui si svela in tutte le sue qualità espressive: esso si fa potente veicolo poetico, in grado di sollevare il lineare testo di Fëdor Tjutčev («la neve imbianca ancora i prati/ma già nelle acque si percepiscono i suoni della primavera») a una dimensione quasi metafisica.

Immerse nelle atmosfere sonore e negli inconfondibili impasti timbrici del nuevo tango sono invece *Las Cuatro Estaciones Porteñas* del compositore e virtuoso argentino di bandoneón **ASTOR PIAZZOLLA** (1921-1992). Composte fra il 1964 e il 1970, esse ne portano tutti i segni distintivi, come il ritmo sincopato, la sonorità tagliente, i tragitti dei sentieri armonici, la vitalità ritmica e la malinconia profonda. Tutte queste caratteristiche sorgono da un connubio assai originale fra tradizione, sperimentalismo stilistico e avanguardia. Salda resta sempre però, lungo questa riflessione musicale sul trascorrere del tempo e il trascolorare dell'anno, la struttura caratteristica del tango di Piazzolla, che affianca, al ripetersi analogo di due sezioni A-B (veloce-lento), una coda in tempo rapido. Accade nella debordante estate di *Verano porteño* e nell'assalto sferzante di *Otoño porteño*, nel tepore bramato dello splendido *Invierno porteño* come pure nelle vesti barocche di *Primavera porteña*, dove tuttavia un fugato inaspettato omaggia esplicitamente, con la cifra di un simbolo formale, altre e più antiche stagioni musicali.

VENERDÌ 28 APRILE, ore 20,30

Sala Accademica

Novecento

Talvolta si ha la tentazione di chiedersi quanti volti e quante voci abbia il Novecento musicale. A questa domanda sarebbe molto difficile dare una risposta soddisfacente, tanto più lo sarebbe trovare una formula sintetica capace di ridurre le espressioni sonore di un secolo tanto denso musicalmente a una cifra che sia in grado di rappresentarle tutte. Amplissimo è l'arco sotto il quale esse si inscrivono: parte dal linguaggio della tradizione 'colta' e arriva a toccare quei punti in cui i confini che di sovente tracciamo per contenere le cose e capirle – quelli esistenti fra i registri espressivi, fra il colto e il popolare, fra le classificazioni geografiche e le gerarchie estetiche – arrivano a non avere più alcun senso. Molteplicità, ambiguità e compresenza di stili e linguaggi caratterizzano alcune opere che vedono la luce già agli albori del secolo, un secolo i cui limiti temporali – va detto – sono fluidi come la natura delle sue espressioni artistiche. Tuttavia, il processo di ibridazione non segue una linea retta, ma è fatto di accelerazioni e proiezioni all'indietro, di percorsi a spirale, di fratture rivoluzionarie e nostalgie del passato.

La **Sonata per violino e pianoforte n. 2 in sol maggiore** di **MAURICE RAVEL** (1875-1937) ci aiuta a capire quanto detto, essendo emblematica di tali tendenze e del contrasto stilistico che animava la città che all'inizio del Novecento fu un vero laboratorio di linguaggi artistici: Parigi. La Sonata, dedicata alla violinista Héléne Jourdan-Morhange, fu portata a termine fra il 1923 e il 1927 ed eseguita per la prima volta alla Salle Érard di Parigi da George Enescu al violino e Maurice Ravel al pianoforte. Ponendoci a una certa distanza, e osservando globalmente la Sonata n. 2 per violino e pianoforte, ci accorgiamo che essa incastona fra i procedimenti tradizionali di scrittura che sorreggono i movimenti estremi (il baroccheggiante avvio dell'*Allegretto*, il moto perpetuo del *Perpetuum mobile* finale) un blues in cui, oltretutto, il violino imita il banjo. Scrive Enzo Restagno: «Una scelta così poco consueta introduce nell'architettura generale della Sonata una sensazione di spaesamento che ci mostra Ravel alle prese con le procedure di decontestualizzazione, che furono in quegli anni la chiave di volta delle più significative creazioni artistiche». Uno spaesamento che ci coglie però anche avvicinandoci alla Sonata, addentrandoci nelle pieghe della scrittura, dove scopriamo, disseminati ovunque, frammenti di studi sulle sonorità strumentali: come ci dice Ravel stesso nell'*Esquisse autobiographique*, lo scopo della Sonata è mostrare l'incompatibilità fra i due strumenti e per farlo essi devono essere messi alla prova sullo stesso materiale musicale, ribaltando così – aggiungiamo noi – la dialettica musicale tradizionale. La Sonata prende il via con un *Allegretto* inaugurato da un tema pastorale che si ripresenterà varie volte – in forme più o meno scorciate – lungo l'intera Sonata; lo accompagna il celebre 'tema della gallina' (così indicato da Maurice Rosenthal) al contempo ironico con le sue acciaccature e nostalgico perché proveniente da un passato musicale (tema da clavicembalisti francesi) e personale (ricordo di un'infanzia in campagna). Esso ci segnala quando il discorso musicale cambia, sfidando gli snodi segnaletici della forma-sonata. Torna infatti anche dopo il *Blues* (tempo centrale) per innescare il *Perpetuum mobile*. *Allegro* il quale, con il virtuosistico mulinare di semicrome del violino, frulla materiali musicali vecchi e nuovi di diversa provenienza, montando però un perfetto meccanismo a orologeria in puro stile raveliano.

Sempre in terra francese muove quella ricerca sulla vocalità e, con essa, sulla melodia che rappresenta uno dei vessilli stilistici dell'opera di **FRANCIS POULENC** (1899 – 1963) fra teatro e chanson, musica sacra e musica corale con e senza orchestra. Le **Huit chansons françaises FP 130** per coro misto a cappella ci raccontano, anche se indirettamente, del rapporto che spesso si intreccia fra la storia e la musica, ma anche di alcuni dei tratti caratteristici del Novecento musicale. Composte nel 1945, le otto canzoni francesi recuperano canti tradizionali di origine popolareggiante, vestendoli di un linguaggio armonico rinfrescato e aggiornato con il gusto eclettico e ricco di colori tipico dell'autore. Si mantiene comunque vivace un gioco di testi da filastrocca che fa rimbalzare suoni di vocali e consonanti, rendendo la poesia quasi un puro pretesto, come ascoltiamo in *Margoton va t'a l'iau* e *Les tisserands*. Eppure, recuperando materiale di origine schiettamente francese come potevano essere delle *chansons* conosciutissime, Poulenc celebra in realtà la fine della Seconda Guerra Mondiale, con una gioia e una leggerezza screziate dalla malinconia dell'innocenza perduta ma tinte comunque di un patriottismo neanche troppo dissimulato.

L'estremo esattamente opposto di questo gioco temporale con la storia, fra memoria e speranza, è rappresentato dagli spaventosi cortocircuiti percettivi di **Black Angels: 13 Images from the Dark Land for Electric String Quartet** di **GEORGE CRUMB** (1929-2022), composto nel 1970 e direttamente ispirato al compositore americano dagli indicibili drammi della guerra in Vietnam. La musica di Crumb è lo specchio più eloquente

del linguaggio novecentesco, diviso fra l'avanguardia e la tradizione, fra la creazione e la citazione, fra la simbologia e l'aleatorietà, fra il pensiero astratto e l'attenzione alla dimensione più fisica della sonorità. Nel mondo musicale di Crumb – ricco di riferimenti mistici e di processi rituali - si può viaggiare da un estremo all'altro dello spettro sonoro guidati da una sensibilità poetica che con la sua intensità ci innalza e ci precipita nello spazio di un soffio. Attraverso una ricerca timbrica che spalanca panorami sonori tanto eterei e traslucidi, quanto violenti e allucinanti Crumb ci fa partecipi del suo tentativo di contemplare l'eternità. Lasciamo alle parole del compositore, scomparso poco più di un anno fa, la descrizione di *Black Angels*: «L'opera – ha scritto – attinge a un arsenale di suoni che includono l'urlo, il canto, il fischio, il sussurro, i gong, le maracas, bicchieri di cristallo [oltre ad altri tipi di percussioni, n.d.R] [...] *Black Angels* è stato concepito come una sorta di parabola del tormentato mondo contemporaneo. Le numerose allusioni 'programmatiche' presenti nell'opera sono però da intendersi come simboliche, sebbene la polarità essenziale Dio-Diavolo implichi più di una realtà puramente metafisica. La struttura che sottostà a *Black Angels* è quella di un ampio arco sorretto da tre 'Trenodie'. L'opera raffigura un viaggio dell'anima. Le tre tappe di questo viaggio sono la Partenza (caduta dalla Grazia), l'Assenza (l'annichilimento spirituale) e il Ritorno (la redenzione). Il simbolismo numerico [basato principalmente sulle cifre 7 e 13, n.d.R] [...], sebbene non sia immediatamente percepibile all'ascolto, ha un ruolo importante nella struttura musicale [...] Ad un certo punto è richiesto di contare ritualmente in varie lingue, come il tedesco, il francese, il russo, l'ungherese, il giapponese o lo swahili. Molte sono le allusioni alla musica tonale in *Black Angels*» (traduzione del Redattore). Si ascoltano infatti lacerti di brani quali la melodia del *Dies Irae*, il *Trillo del Diavolo* di Giuseppe Tartini o la *Trenodia per le vittime di Hiroshima* di Krzysztof Penderecki. Un ruolo centrale però lo riveste la citazione dal Quartetto per archi in re minore D 810 di Franz Schubert, il quale attinge materiale, per il tema con variazioni del secondo movimento, dall'introduzione strumentale del Lied da cui poi il Quartetto stesso ha preso il nome: *Der Tod und das Mädchen* (la Morte e la Fanciulla) D 531, su testo di Mathias Claudius. Nel Lied, capolavoro schubertiano dell'anno 1817, il teatro eterno del destino umano è racchiuso in una pagina la cui estrema semplicità è direttamente proporzionale all'intensità dell'espressione: la morte (in tedesco *Tod* è un sostantivo maschile) cerca di sedurre e attrarre fra le sue braccia una giovane nel fiore degli anni, che prova a ritrarsi inorridita («*Vorüber, ach vorüber!*», «Via, va' via!»). Ma al potere della morte non si può sfuggire e sarà proprio la musica a ribadire, commentando le parole che Claudius le affida («*Sei guten Muts! Ich bin nicht wild!*», ossia «Abbi coraggio! Non sono cattiva!»), che l'inevitabile fine avrà in realtà un sapore inaspettatamente dolce.

SABATO 29 APRILE, ore 20,30

Sala Accademica

Tenebre e Luce

Il **Trio per pianoforte e archi in re minore n. 1 op. 32** venne composto da **ANTON ARENSKY** (1861-1906) nel 1894 e fu dedicato alla memoria di Karl Davidoff, scomparso nel 1889, valente violoncellista, nonché direttore del Conservatorio di San Pietroburgo al tempo in cui Arensky vi era stato studente. L'anno di composizione di quest'opera è indicativo, perché solo un anno prima, fra il 1892 e il 1893, Sergei Rachmaninov aveva scritto i suoi due Trii 'élégiaques', il secondo dei quali era dedicato alla memoria di Piotr Ilych Tchaikovsky, morto prematuramente nel 1893. Proprio in Tchaikovsky, a sua volta, si poteva individuare l'iniziatore di una 'tradizione', inedita in terra russa, che conferiva alla forma del trio per violino, violoncello e pianoforte una funzione memoriale e di omaggio nei confronti di personalità eminenti del campo musicale. Tchaikovsky stesso infatti aveva composto, una decina di anni prima, nel 1881-2, il suo celebre trio per pianoforte, violino e violoncello dedicato 'alla memoria di un grande artista': il Trio in la minore, in ricordo del pianista Nikolai Rubinstein. Anton Arensky si pose dunque nel solco di questa tradizione agganciando la propria esperienza compositiva a due figure, come Tchaikovsky e Rachmaninov, che alla sua vicenda di musicista e insegnante furono strettamente legate: Tchaikovsky fu infatti un suo collega al Conservatorio di Mosca, dove Arensky insegnò fino al 1895, e Rachmaninov fu un suo allievo nella classe di armonia e contrappunto, classe in cui si formarono, fra gli altri, anche Alexander Skrjabin, Reinhold Glière, e Nikolaj Medtner. Ad ogni modo, per lo stile di Arensky determinante fu soprattutto l'influenza di Tchaikovsky, temprata dall'insegnamento di Nikolaj Rimsky-Korsakov, sotto la cui guida Arensky studiò composizione presso il Conservatorio di San Pietroburgo. Il catalogo delle composizioni di Arensky, morto di tubercolosi in un sanatorio finlandese a soli 45 anni, non si può dire ampio, eppure esso comprende tre opere per il teatro, brani per orchestra e concerti, balletti, brani pianistici e molta musica vocale e da camera. Proprio laddove le proporzioni architettoniche dei suoi brani sono più contenute, si riconosce però il tratto più tipico, nonché l'originalità della voce creativa di Anton Arensky, come il suo Trio in re minore ci testimonia grazie alla naturale floridezza delle sue melodie, al saldo impianto strutturale e alla sapienza della scrittura strumentale. Essendo un Trio dedicato ad un violoncellista, in esso possiamo riscontrare un'attenzione particolare allo strumento e anche una sorta di preponderanza delle parti a lui affidate.

Il primo movimento *Allegro* è aperto da un tema lirico e rapsodico. Velature malinconiche si stendono sulle superfici musicali man mano che il dialogo fra gli strumenti si infittisce, cosa che conferisce all'intero movimento un'intensità molto pronunciata, fitta di ombre. Ciononostante, questo *Allegro* non manca di tratti capricciosi, di accensioni drammatiche e fiammate luminose, come mostra l'esposizione del secondo tema. A uno sviluppo più conciso seguono la ripresa, di prassi in un brano costruito su una forma-sonata sostanzialmente tradizionale, e una coda sommessa. Lo *Scherzo* seguente è un valzer che scintilla dei passaggi di bravura affidati ai tre strumenti, abbinato a un *Trio* dalle sonorità più corpose e dense. Va notato che il modo in cui il passo danzante avanza, il colore e lo spirito di cui il valzer si veste, sono tratti assai tipici del linguaggio musicale e del mondo sonoro di Anton Arensky, come una sorta di sua firma sonora. Cuore del Trio in re minore è l'*Elegia* che abita il terzo movimento, con i due archi che suonano con la sordina e il pianoforte che li accompagna per mezzo di accordi dolenti. È proprio il pianoforte ad esporre un nuovo tema pervaso di luce che muove sulle aeree oscillazioni degli archi e che circonda una sezione centrale, presto nuovamente disciolta fra le ombre del canto d'inizio. Chiude il Trio il *Finale: Allegro non troppo* che ha una sua precisa funzione strutturale, quella di ricapitolare e riannodare i fili sparsi durante tutti i movimenti precedenti dell'opera. Temi e frammenti motivici precedenti tornano dunque o si fanno intravedere camuffati, emergendo fra gli impeti e gli slanci di un brano ricco di vigore.

Su superfici traslucide dove scivola lenta una luce diafana, evocata dai suoni trasparenti degli strumenti, si apre *Fratres* di **ARVO PÄRT** (1935), un brano del 1977 appartenente a quei lavori generati rapidamente dall'ispirazione del compositore estone a seguito della formulazione dei principi della musica *tintinnabuli* e divenuti rappresentativi del suo linguaggio. Giunto, verso la fine degli anni Sessanta, ad un punto di stallo nella propria creatività, fino ad allora ancorata a una personale rilettura del serialismo e dell'avanguardia, Pärt si riduce al silenzio, nel tentativo di purificare il proprio orecchio e il proprio pensiero musicale. Comincia da qui una ricerca sonora che muove dalla genesi di semplici linee melodiche, isolate, i cui profili vengono tracciati attraverso l'interpretazione dei testi dei Salmi. Saranno i primi passi di un percorso lungo otto anni che porterà Pärt alla progressiva sistematizzazione di un linguaggio sonoro altamente formalizzato e complesso, pur nella semplicità delle concezioni su cui venne fondato. Esse prevedono l'interazione,

profondamente unitaria, fra voci musicali che si muovono sui suoni di una triade o procedono linearmente su percorsi scalari di vaga matrice modale, e un rapporto costruttivo fra suono e silenzio. Il ritmo delle linee ha pertanto una componente fondamentale in tale interazione e la sua origine è 'prosodica', deriva cioè generalmente dai principi dell'accentazione linguistica, pur organizzandosi su larga scala, nell'orizzontalità della composizione, attraverso tecniche che spesso rimandano ai procedimenti costruttivi della polifonia antica. A governare i diversi parametri compositivi (lunghezza delle frasi, profili melodici, relazioni fra le linee, distribuzione dei materiali nello spazio, proporzioni architettoniche e così via) intervengono sovente principi matematici rigorosamente formulati. È ciò che ritroviamo in *Fratres*, brano che consiste in una serie di variazioni di sei battute separate da un motivo di matrice percussiva. La trama sonora è tessuta da tre voci: due linee melodiche che procedono di grado e una terza (*vox tintinnabuli*) che muove sulle note che compongono la triade minore. Una fascia sonora grave e ferma fa da sostegno, infine, ad un edificio sonoro matematicamente costruito. *Fratres* fu pensato inizialmente come un brano a tre parti senza una destinazione strumentale precisa. Più tardi, Pärt elaborò una nuova versione dell'opera, aggiungendo all'impianto a tre voci originale un terzo livello sonoro affidato a uno strumento solista. La libertà strumentale e l'astrattezza della concezione di *Fratres* ne consentono l'esecuzione con gli organici musicali più diversi, dall'orchestra a gruppi cameristici, fra cui l'ottetto di fiati, di archi o, come nel nostro caso, di soli violoncelli, formazione che consente di ascoltare una delle versioni del brano di maggior suggestione.

All'Ottetto, in questo caso di archi misti (4 violini, 2 viole e 2 violoncelli), rivolse la propria attenzione anche **FELIX MENDELSSOHN** (1809-1847): era il 1825 e il compositore aveva appena sedici anni, sebbene nel suo cassetto di compositore avesse già stipato numerose opere sinfoniche e da camera, con e senza pianoforte brani pianistici e *Lieder*, seguendo una vena creativa inesauribile sorretta da una sapienza costruttiva di rara solidità. Quella del giovane Felix, membro di una famiglia costellata di talenti artistici e inserita a pieno titolo nell'ambiente vivacissimo e ricco di stimoli della Berlino di primo Ottocento, non fu però una produzione sorta in seno all'esperienza appassionata ma disorganizzata di un talento musicale troppo precoce, bensì l'avventura di un genio in pieno travaglio creativo, il cui frutto più maturo è da individuarsi proprio nell'**Ottetto per archi in mi bemolle maggiore op. 20**, vero capolavoro – per alcuni insuperato – dell'intera produzione cameristica del compositore. L'Ottetto fu completato nell'ottobre del 1825 ed eseguito pubblicamente per la prima volta al Conservatorio di Parigi nel 1832, ottenendo un «beau succès», come scrisse Felix alla famiglia in una lettera del 31 marzo di quell'anno.

Mentre nel Settecento e nell'Ottocento la formazione del Settimino o dell'Ottetto, spesso composta da fiati o da un misto di archi e fiati, si abbandonava a conversazioni musicali dal taglio più disimpegnato, l'Ottetto per archi di Mendelssohn si lancia in un discorso che svetta ad altezze musicali ragguardevoli, dove i fili ben intrecciati e tenuti del pensiero cameristico vanno ad elaborare concetti sonori di matrice quasi sinfonica. Lo conferma Mendelssohn stesso, che voleva che l'Ottetto fosse suonato «da tutti gli strumenti in uno stile orchestrale», a sottolineare che a far musica qui non venivano chiamati due quartetti separati posti in reciproca interazione, come accadrà nei Doppi quartetti di Louis Spohr, bensì una sorta di piccola – ma potentissima – orchestra. A livello formale l'ossequio del giovane autore per la classicità si impasta con il tentativo di aggirare i confini strutturali attraverso la reiterazione di alcune idee tematiche che tornano ciclicamente nel corso della partitura: esse le conferiscono unità, consentendole di superare le intemperanze e le oscillazioni di un discorso musicale ricco di fantasia e duttilissimo nelle sue articolazioni.

Un unico motivo musicale, costituito da un arpeggio sveltante, fa da tema d'apertura del primo movimento, *Allegro moderato ma con fuoco*. La mobilità dell'ispirazione mendelssohniana si palesa già qui nelle trasformazioni continue a cui esso è sottoposto, fra le insistenze di un ritmo sincopato molto incalzante. Il secondo tema è più scuro e posato, mentre lo sviluppo, che ricombina assieme i temi principali e materiali melodici secondari o di transizione emersi nell'esposizione, attraversa atmosfere espressive molto differenziate, fra dissonanze e sapienti intrecci contrappuntistici. Una ripresa abbreviata entra in volata sul crescendo che scioglie lo sviluppo, mentre a una coda appassionata è affidato il compito di chiudere ciclicamente il movimento. Le luci dell'*Allegro* si abbassano e si incupiscono nell'*Andante* seguente, anch'esso in forma-sonata. Con passo di Siciliana, quello con cui incede il primo tema, si attraversano, con un continuo modulare, regioni armoniche remote prima di giungere a un palpitante secondo tema in tonalità maggiore. Un breve sviluppo conduce a una ripresa sorprendente che suggella e ricapitola l'intero movimento, fra «incroci, frasi ellittiche, dissonanze non risolte, tonalità libere» (Eric Werner).

Lo *Scherzo* seguente (*Allegro leggierissimo*) è una delle pagine di quella musica *féerique* (fatata, fiabesca), caratterizzata dal turbinare rapidissimo dei suoni, dalle note ribattute e staccate e dai tremoli, che altre volte animerà le opere del compositore, divenendo poi uno degli emblemi del suo stile. Qui l'ispirazione di Mendelssohn è guidata da un verso del *Faust* goethiano, più precisamente da un passo della scena della

Walpurgisnacht: «Il volo delle nubi, la nebbia col suo velo / hanno un chiarore dall'alto. / L'aria nel pergolato, il vento nel camino, / tutto svanisce». Voci strumentali si intrecciano e vorticano seguendo ancora una volta però l'impianto della forma-sonata: due i temi principali, il primo caratterizzato da trilli, il secondo più danzante. Lo sviluppo prevede l'ingresso di nuovi materiali, in una fantasmagoria di atmosfere che sembra influenzare anche la ripresa, chiaroscurale e inquieta. Il movimento finale (*Presto*) ha nel contrappunto la sua cifra più significativa, come testimoniato dal fugato iniziale. Tuttavia, la scrittura si muove ancora una volta fra gli snodi della forma-sonata, combinando materiali e suggestioni provenienti anche dagli altri movimenti dell'Ottetto, come possiamo saggiare dall'esposizione dei due temi (contrappuntistico il primo, poderoso il secondo) che portano ancora le tracce dell'esuberanza dello *Scherzo*. Nello sviluppo dominano i due temi, mentre nella ripresa a comparire sono proprio piccoli frammenti tematici precedenti che si ibridano con temi e motivi del movimento in un intreccio di linee di magistrale polifonia. Non esente dall'offrire occasioni solistiche agli strumenti impegnati in questa pagina entusiasmante, il *Finale* si chiude con una coda basata sul primo tema e pervasa di luminosa vitalità.

DOMENICA 30 APRILE, ore 19,00

Sala Accademica

Fine Secolo

L'arte musicale di **JOHANNES BRAHMS** (1833-1897), complessivamente considerata, ci appare saldamente agganciata alla civiltà musicale austro-tedesca così come si era andata configurando, nell'epoca comunemente riconosciuta come 'romantica', grazie al confronto dialettico con il classicismo musicale e con tutto il suo portato armonico, melodico, formale ed estetico. Eppure, come è stato più volte evidenziato non solo in sede critica, ma anche nelle considerazioni espresse dall'attivissima sensibilità di figure come Robert Schumann e Arnold Schönberg, Brahms rappresenta anche l'evoluzione estrema di tale tradizione. Questo perché il compositore di Amburgo, che non fu un filisteo ma un artista del proprio tempo, stabilì con la tradizione un rapporto altamente problematico, nella consapevolezza che essa non poteva più essere accolta e ripercorsa acriticamente, ma doveva essere profondamente riesaminata e riproposta in termini nuovi. Come ha scritto Paolo Petazzi, tale evoluzione, con il «progressivo smorzamento delle esaltazioni eroiche e passionali» del romanticismo trionfante e con il ripiegamento tanto nel regno apollineo della forma quanto nelle irregolarità di aforistiche malinconie, avrebbe condotto al decadentismo di fine secolo. Nel far ciò, Brahms si allineò in realtà ad altri esperimenti di rigenerazione del linguaggio musicale condotti negli stessi anni da figure a lui nettamente contrapposte, come Liszt e Wagner, da cui lo separarono più che altro non tanto gli strumenti compositivi, quanto gli ambiti d'azione, le modalità di ricerca e i destinatari del messaggio. Brahms non fu un teorico militante, come Wagner: egli cercò nel passato, con indagini e studi capillari, nuove possibilità costruttive che testò artigianalmente, in laboratori compositivi dedicati. Il più importante di essi fu la musica da camera: la traiettoria generata dai lavori cameristici – dalle opere giovanili fino ai capolavori della tarda maturità – ci segnala e ci svela infatti il nucleo più segreto del messaggio musicale del compositore. Il **Sestetto per archi n. 1 op. 18** in tal senso è fortemente indicativo, perché in quest'opera, pur risalente al 1860, quando Brahms aveva appena 27 anni, si scorgono i segnali di una raggiunta maturità artistica. Il compositore sembra essersi lasciato alle spalle proprio quegli 'eroici furori', le cupezze e le accensioni romantiche a cui si faceva riferimento qualche riga fa e sembra aver raggiunto, in un lavoro il cui impianto classico è innegabile, «una irraggiante saggezza socratica» (Bussi). È proprio nell'assenza dei conflitti ideali di ascendenza beethoveniana che va cercato il tratto più originale e innovativo di quest'opera, la prima composizione da camera per soli archi dell'autore, e dell'altra ad essa analoga, che apparirà pochi anni più tardi, il **Sestetto per archi n. 2 op. 36** (1864-65). In ciò Brahms è favorito proprio dalla formazione che sceglie: sei strumenti (2 violini, 2 viole e 2 violoncelli) che presentano «un equilibrio sferico dei rapporti sonori» (Mila), utilissimo a far fluire in maniera estremamente ponderata e circolare il discorso musicale, e che Brahms omaggerà con un abile valorizzazione delle risorse timbriche offerte dalla loro combinazione.

Il primo movimento *Allegro ma non troppo*, in forma-sonata, è caratterizzato da tre temi principali e da vari motivi secondari di collegamento: il primo tema è liricamente espressivo, il secondo cantabile e disteso, il terzo è più ritmico. Lo sviluppo, animato da un piglio ritmico incalzante, porta, dopo un grande crescendo, a una ripresa che rivela interessanti soluzioni sonore, come dimostrato anche dai pizzicati della coda che chiude il movimento. Un'atmosfera tutta diversa è offerta dall'*Andante, ma moderato* seguente, nel quale Brahms impiega una delle tecniche compositive da lui più amate: il movimento è infatti articolato in un tema con variazioni (sei in tutto), lungo le quali il lungo motivo d'apertura cambia veste (soprattutto ritmicamente) ma non si modifica integralmente, pur seguendo un percorso molto articolato non solo tonalmente ma anche coloristicamente. Lo *Scherzo: Allegro molto* presenta le canoniche due parti (la seconda è il *Trio*) e recupera una serenità gioviale e un passo energico ed incisivo. A chiudere il Sestetto è il *Poco Allegretto e grazioso* che è elaborato in una forma di rondò-sonata articolata in quattro sezioni complessive. Suggestioni haydniane e schubertiane si contendono la scena (confermando le impressioni suggerite dal Sestetto nel suo complesso), anche se alcune fiammate energiche e l'emergere di sezioni contrappuntistiche ci ricordano l'inconfondibile mondo espressivo dell'autore. A chiudere il Finale, una coda animata da una freschezza e da uno slancio di giovanile serenità.

Ben altre atmosfere caratterizzano invece i **5 Gedichte für eine Frauenstimme und Klavier**, altrimenti conosciuti come **Wesendonck-Lieder WWV 91** di **RICHARD WAGNER** (1813 – 1883), nati a ridosso della creazione del *Tristan und Isolde*, opera in cui il connubio romantico fra amore e morte ha una delle sue espressioni più radicali e definitive, in quanto simbolo della fusione perfetta fra un ideale poetico e filosofico – il rapporto fra colpa e redenzione e l'annullamento del sé nell'altro e nel tutto – e la sua traduzione estetica. Essa è

individuabile nel principio musicale del discioglimento della tonalità attraverso l'infiltrazione del cromatismo, strumento, fra gli altri, funzionale alla trasfigurazione del linguaggio musicale in direzione del compimento dell'«arte dell'avvenire». Per accingersi alla creazione del *Tristan*, Wagner interruppe la stesura del *Siegfried*, sconvolto dalla lettura di Schopenhauer e dall'amore. Era il 1857 e il compositore si trovava a Zurigo, ospite del ricco commerciante Otto Wesendonck, quando la passione per la moglie di lui, la giovane Mathilde, appassionata di letteratura e musica e conosciuta già alcuni anni prima, esplose, 'distraindo' il suo pensiero. Proprio fra il novembre del 1857 e il maggio del 1858, Wagner compose cinque Lieder per voce e pianoforte su testi di Mathilde Wesendonck, frutti di un trasporto che avrebbe infranto – non senza drammatiche conseguenze – le convenzioni sociali. Pubblicati da Schott nel 1862 i *Wesendonck-Lieder* (orchestrati nel 1890 da Felix Mottl) ricostruiscono al loro interno il microcosmo di rimandi, confessioni intime e segreti di una storia d'amore, una storia che non poteva non ritrovare varchi per trasfigurarsi nelle vicende di Tristano e Isotta che Wagner proprio allora stava vestendo di musica. Non è raro dunque trovarvi accenni musicali al *Tristan* (di cui due Lieder, il terzo e l'ultimo, sono considerati studi preparatori), accenni che si innestano però su un linguaggio musicale ancora immerso nelle atmosfere sonore delle prime due giornate della Tetralogia. Nelle cinque liriche, che non compongono un ciclo e che furono musicate in ordine diverso da quello della loro sistemazione definitiva, è comunque rintracciabile un progetto poetico: dalla discesa dell'angelo consolatore (*Der Engel*, L'angelo) si raggiunge un rifugio estremo nel mondo del sogno (*Träume*, Sogni), attraverso il richiamo al 'desiderio' di arrestarsi per consentire il trionfo dell'essere e la fusione nel Tutto (*Stehe still!*, Fermati!), la contemplazione della notte e del silenzio quali immagini di un doloroso nulla (*Im Treibhaus*, Nella Serra) e l'inno al sole che muore per rinascere (*Schmerzen*, Dolori). Al complesso organismo che ogni Lied crea, risponde una musica che reinventa la forma strofica attraverso la pittura sonora di immagini evocative (*Der Engel*), propone la variazione sottile e raffinata dei motivi (*Der Treibhaus*), offre una riflessione profonda sul tempo e sulla sua destrutturazione (*Stehe still!*), ripensa radicalmente la funzione della dissonanza facendone espressione del disagio esistenziale (*Schmerzen*) e utilizza un fittissimo cromatismo quale via per la catarsi suprema (*Träume*).

Un'esplorazione assidua delle forme della tradizione, e segnatamente cameristiche, analoga non solo esteriormente a quella di Johannes Brahms, caratterizza l'opera di **ANTONIN DVOŘÁK** (1841-1904), compositore nel cui catalogo si trovano dalle sonate per violino e pianoforte al sestetto per archi, passando per una copiosa produzione quartettistica. La peculiarità della ricerca di Dvořák può essere rintracciata nell'ibridazione sempre più pervasiva del sostrato romantico – di marca spiccatamente brahmsiana – del suo linguaggio con elementi tratti dal folclore boemo, un folclore non indagato scientificamente e riproposto nelle sue espressioni 'originali', bensì assimilato nei modelli e al tempo stesso reinventato in modo del tutto personale. Fu questo elemento, che accese fra l'altro la vena melodica già innata del compositore, a portarlo su strade parallele rispetto a quelle battute da un tardo-romanticismo al tramonto, riservandogli la conquista di spazi espressivi autonomi e originali.

Il **Quintetto per pianoforte e archi op. 81** (il secondo dei due concepiti dall'autore per questa formazione) risale al 1887 e testimonia, con i suoi ampi quattro movimenti, tanto l'aspirazione alla grande forma di Dvořák quanto la sua sorgiva facilità melodica, animata dal ricorso alla predisposizione comunicativa tipica del repertorio popolare, particolarmente evidente nei tempi centrali. Il primo movimento, *Allegro ma non tanto*, è aperto da un incipit cullante, affidato al violoncello e al pianoforte, che viene presto spazzato via dall'irruzione del resto degli archi. Si scopre subito che quell'incipit aveva la funzione di esporre il primo tema, tema che, dopo una riesposizione trasfigurata e un motivo di transizione lascia spazio ad un secondo tema di marca popolareggiante. Entrambi i temi sono sottoposti ad uno sviluppo intensivo e assai variegato che conduce ad una ripresa vigorosa, coronata da una breve ma energica coda. Il nome *Dumka*, che il secondo movimento porta, ci segnala esplicitamente che il brano è modellato su una danza popolare, di origini ucraine, che Dvořák riecheggiò spesso nelle sue composizioni. Questo *Andante con moto* è insolitamente ampio e strutturato secondo una forma di rondò molto articolata: a una sezione principale, dal carattere elegiaco e sognante e che ritorna anche variata, si alternano quattro episodi divergenti (di cui il quarto è la ripresa variata del terzo) e non di rado aspramente contrastanti. Il movimento si chiude con un ripiegamento di struggente lirismo, assai adatto per preparare il *Furiant: Molto vivace* che segue. Anche il *Furiant* è una danza popolare, questa volta di origine boema, caratterizzata da leggerezza e vitalità. Tre le parti di cui questo terzo movimento si compone. Le movimentate ali esterne proteggono infatti una zona centrale che è una vera e propria oasi di lirismo e amabilità. Chiude il Quintetto un *Finale* esuberante, in forma-sonata (*Allegro*). Brillanti sono tutti e due i temi principali, sebbene il secondo abbia una più pronunciata inclinazione popolareggiante. Lo sviluppo è ricco di palpitations ritmiche ed evolve poi in un inaspettato fugato che anticipa la ripresa, variata rispetto all'esposizione. Suggellano il movimento, e dunque l'intero Quintetto, un

accenno di corale e una coda slanciata e fluida «in una perfetta simbiosi di vitalità gagliarda e di gioiosa brillantezza» (Sablich)