



ARCHI E PIANOFORTE



Mercoledì 17 dicembre 2008 ore 21

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"
piazza Bodoni 6 Torino

DE SONO
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA



IL CSI - PIEMONTE

Il CSI-Piemonte lavora per migliorare i servizi offerti dalla Pubblica Amministrazione a cittadini e imprese, rendendoli più semplici ed efficaci grazie alle tecnologie dell'informazione e della comunicazione.

Contribuisce alla crescita del territorio promuovendo anche iniziative culturali. In particolare, il Consorzio collabora con la De Sono Associazione per la Musica, con la quale condivide il desiderio di diffondere la cultura musicale e l'impegno nel sostenere giovani talenti.

Un percorso comune confermato dal concerto di questa sera, che offre al pubblico l'esibizione di due grandi pianisti e dei musicisti dell'orchestra da camera "Archi", protagonisti da alcuni anni di interpretazioni di successo.

COMPAGNIA di San Paolo

LA COMPAGNIA DI SAN PAOLO PER LA MUSICA

Nell'ambito della sua attività in campo culturale, la Compagnia di San Paolo sostiene numerose iniziative nel settore della musica, con particolare attenzione a quelle che propongono progetti di formazione e divulgazione a livello di eccellenza, su scala nazionale e internazionale. Queste sono le caratteristiche dell'attività della De Sono Associazione per la Musica di Torino, una delle più significative realtà musicali piemontesi, che opera a sostegno dei giovani musicisti. La Compagnia, che offre il suo appoggio all'Associazione fin dal 1996, ha sostenuto con favore il nuovo progetto didattico "Accademia per Orchestra da Camera". Essa rappresenta un'importante iniziativa, il cui obiettivo non si limita più solo alla preparazione specialistica dei giovani talenti, ma ne favorisce l'inserimento sul mercato professionale: un percorso che si completa in piena sintonia con le politiche di valorizzazione e formazione portate avanti dalla Compagnia di San Paolo.



ARCHI
orchestra da camera

ALEXANDER LONQUICH
direttore e pianoforte

CRISTINA BARBUTI
pianoforte

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"
piazza Bodoni 6 Torino



CARL PHILIPP EMANUEL BACH

(1714-1788)

Sinfonia per archi in si minore Wq 182 n.5

Allegretto – Larghetto – Presto

BENJAMIN BRITTEN

(1913-1976)

Variazioni su un tema di Frank Bridge op.10

Introduction and Theme

March

Romance

Aria Italiana

Bourrée Classique

Wiener Walzer

Moto Perpetuo

Funeral March

Chant

Fugue and Finale



FRANZ LISZT

(1811-1886)

Malédiction per pianoforte e archi S 121

SÁNDOR VERESS

(1907-1992)

Hommage à Paul Klee. Fantasia per due pianoforti e orchestra d'archi

Zeichen in Gelb. Allegro

Feuerwind. Allegro molto

Alter Klang. Andante con moto

Unten und Oben. Allegretto piacevole

Steinsammlung. Allegretto

Grün in Grün. Andante – Andante con moto – Adagio

Kleiner Blauteufel. Vivo – Molto vivo – Vivo – Allegrissimo

CARL PHILIPP EMANUEL BACH

Sinfonia per archi in si minore Wq 182 n. 5

Per Haydn, alla fine del Settecento, era il grande Bach; per Schumann e Mendelssohn, intorno agli anni Trenta dell'Ottocento, era solo «un nano nato tra i giganti». A volte è davvero contraddittoria la storia della recezione; ma senza dubbio Carl Philipp Emanuel Bach fu un perfetto interprete del suo tempo. Secondogenito di Johann Sebastian, ebbe la lucidità di capire il gusto musicale maturato a metà del Settecento. Per anni la sua fama sopravanzò quella paterna, annebbiando le orme di un genitore diventato improvvisamente arcigno e poco accessibile. Tra il 1740 e il 1780, la sua carriera si divise tra le corti prestigiose di Berlino e Amburgo, centri musicali vivaci, aperti a tutte le manifestazioni artistiche della nuova sensibilità galante. Erano gli anni in cui il pubblico diceva basta alle elaborazioni eccessivamente ricercate e al predominio della polifonia: la scienza doveva prendere le distanze dalla musica, per lasciare il posto alla spontaneità melodica, all'ispirazione suggerita dalla natura. Carl Philipp Emanuel Bach fu l'uomo giusto al momento giusto: seppe rispondere con infallibile puntualità alle esigenze estetiche del suo tempo; senza, tuttavia, cedere alle lusinghe della mediocrità. Aveva studiato contrappunto con il padre, ma soprattutto era un artista in contatto con intellettuali quali Diderot, Lessing e Klopstock. Proprio mentre maturava la sensibilità dello *Sturm und Drang*, Carl Philipp Emanuel Bach seppe trovare nello stile *empfindsamer* (sentimentale) l'ideale compimento della sua poetica: emozioni dirette e frontali, prodotte da una ricerca timbrica e armonica mai artificiosa.

La Sinfonia Wq 182 n. 5 nacque ad Amburgo nel 1773. All'epoca Haydn aveva già scritto una sessantina di lavori appartenenti allo stesso genere. La struttura della forma sonata in quattro movimenti era ormai consolidata: tornare a scrivere sinfonie in tre parti voleva dire ripensare al vecchio modello di Vivaldi, Sammartini e Galuppi. Ma Carl Philipp Emanuel Bach non era mai stato un rivoluzionario e non aveva motivo di adeguarsi alle forme di un linguaggio che gli stava definitivamente sfuggendo di mano. Il suo interesse si rivolge a un virtuosismo strumentale, che privilegia gli scontri tra piani dinamici contrastanti: una scelta che sembra affondare le sue radici nello stile 'a terrazze' di tradizione barocca. La tonalità minore del primo e dell'ultimo movimento, autentica rarità nella seconda metà del Settecento, conferisce alla scrittura un colore emotivo che non disdegna alcune incursioni nel patetico. La razionalità astratta del linguaggio paterno si trasforma in un tessuto di violenti impulsi drammatici; e anche quando il discorso predilige le tinte luminose, l'impressione è che Carl Philipp Emanuel Bach preferisca i sentimenti all'architettura. La forza del dramma batte gli artifici: proprio uno dei principi che stavano portando Haydn e Mozart a maturare i lineamenti essenziali dello stile classico.

BENJAMIN BRITTEN

Variazioni su un tema di Frank Bridge op. 10

Benjamin Britten a ventiquattro anni era già un artista affermato. Per un compositore meno precoce l'età sarebbe stata perfetta per i primi avvicinamenti alla composizione; ma Britten armeggiava con inchiostro e carta pentagrammata fin dalla più tenera infanzia; il suo catalogo era già voluminoso: un oratorio, numerose sonate, alcune *suites*, decine di *songs*. Pare che molta di quella coraggiosa prodigalità derivasse dal ciclo di studi svolto con il celebre compositore, direttore e violinista inglese Frank Bridge: croce e delizia di un apprendistato proficuo e insieme faticoso. Fu lui a plasmare il talento di quel giovane riccioluto nato in giacca e cravatta.

Britten riuscì a sdebitarsi ufficialmente con il suo maestro solo nel 1937. La Boyd Neel String Orchestra si era fatta avanti con la commissione di un lavoro da presentare al Festival di Salisburgo. Era estate, Britten non riusciva a tollerare l'idea di oziare, e rispose con entusiasmo alla richiesta; gli ci vollero solo una decina di giorni per schizzare l'intero lavoro; e così a metà agosto la partitura era pronta per essere aperta sui leggi dell'orchestra da camera. L'omaggio al maestro ammirato era evidente: una serie di nove variazioni su un tema tratto dai *Three Idylls* di Frank Bridge. Ma in realtà con quel lavoro Britten tagliava definitivamente il cordone ombelicale con il suo mentore; ormai erano finiti i tempi di Elgar e compagni, quei compositori che avevano dovuto lottare per rimediare a un Ottocento britannico privo di creatività musicale; per Britten era venuto il momento di lavorare sul timbro dell'orchestra d'archi, senza pensare al Settecento, come aveva fatto Elgar in *Introduction and Allegro*. E così l'opera avanza all'insegna della sperimentazione, della continua separazione delle parti, della ricerca espressiva sulle risorse degli strumenti ad arco (pizzicati, suoni in sordina, armonici). Le forme sono spesso radicate nella tradizione (*Romanza, Aria Italiana, Bourré, Canto e Fuga*); ma il linguaggio è ricco di quelle incrinature che stavano drammaticamente scricchiolando in tutta la produzione del Novecento.

In un'intervista, Britten disse di aver pensato all'orchestra come a un gruppo di solisti, non come a una massa sonora d'insieme. Per questo la scrittura delle *Variazioni su un tema di Frank Bridge* sembra molto più vicina alle cesellature del quartetto che alle voluminose sovrapposizioni dell'orchestra d'archi. Il lavoro impressionò subito il pubblico del Festival di Salisburgo e, nel giro di pochi anni, entrò stabilmente a far parte delle stagioni cameristiche d'Europa e America. Britten, proprio con l'omaggio esplicito a Frank Bridge, era diventato un compositore di successo; ma in realtà quell'opera da camera chiudeva definitivamente i conti con il mondo tardoromantico del suo severo maestro.

FRANZ LISZT

Malédiction per pianoforte e archi S 121

C'è un quadro di Josef Danhauser che può spiegare meglio di qualsiasi descrizione storica il pensiero di un'epoca. Liszt è seduto al pianoforte e osserva un paesaggio che si apre come uno squarcio irrealista su un salotto in preda all'estasi. Alle sue spalle la scrittrice George Sand è accasciata su una poltrona, incapace di controllare i sensi. Abbracciati come una coppia di vecchi amici Rossini e Paganini osservano le tortuose espressioni che solcano il volto del pianista. In fondo, muti come sfingi, Alexandre Dumas e Victor Hugo sembrano immersi nella contemplazione dei loro pensieri; mentre la contessa Marie d'Agoult, sdraiata su un tappeto, appoggia la testa al bordo dello strumento, per osservare il suo amante con trasognata voluttà.

Quel quadro è lo spaccato di un intero periodo culturale, l'era dei grandi virtuosi, capaci di incantare le folle, anche solo con la loro gestualità. Liszt era la punta di diamante di quella generazione, il miracolo di una straordinaria mediazione tra abilità ed espressività. A soli vent'anni era già un fenomeno del suo tempo; tutta l'Europa era in preda a una sindrome che ben presto prese il nome di 'lisztomania'. Nel 1835 il progetto era quello di organizzare, in compagnia della contessa d'Agoult, una *tournee* da Parigi alla Svizzera; serviva molto materiale da presentare al pubblico; ed è probabile che proprio in quell'occasione Liszt abbia tirato fuori dal cassetto un lavoro per pianoforte e sestetto d'archi abbozzato circa cinque anni prima: forse lo schizzo per un incompiuto concerto solistico. Impossibile assegnare una datazione precisa alla composizione, perché la partitura è rimasta inedita fino al 1914; e anche sul titolo pesano alcuni dubbi, perché l'autografo non riporta alcuna indicazione precisa, ma si limita a dare un nome ai tre temi principali: *Malédiction*, *Orgueil* e *Raillerie*.

Che l'opera contenesse materiale sperimentale è un fatto testimoniato anche dai successivi poemi sinfonici, *Prometheus* e *Faust-Symphonie*, i quali riutilizzano i temi portanti della parte pianistica. Ma c'è un percorso preciso, nel pensiero di Liszt, che dalla maledizione (*Malédiction*) conduce alla canzonatura (*Raillerie*), passando attraverso l'orgoglio (*Orgueil*). L'apertura ci proietta in uno scenario fosco e demoniaco, che ricorda molto da vicino l'atmosfera di *Totentanz* o di *Après une lecture de Dante*. Poi il pianoforte sale a respirare l'aria pura di una melodia sognante, che sembra opporre una reazione violenta alle torbide nebbie iniziali. Il dramma non tarda a esplodere in uno sviluppo denso di virtuosismi abbaglianti. Poi ricompaiono gli spettri dell'introduzione; ma la loro fisionomia trasfigurata, svuotata di ogni inquietudine, introduce un finale roboante che, nei suoi sincopati sghembi, sembra prendere in giro il tono serio della prima parte. Liszt segue l'esempio di Victor Hugo e di Hector Berlioz, e cerca di concludere con una pennellata di umorismo romantico: lo stesso tono contraddittorio, a metà tra il riso e il pianto, che l'Ottocento aveva imparato da Shakespeare.

SÁNDOR VERESS

Hommage à Paul Klee, fantasia per 2 pianoforti e orchestra d'archi

Nato in Romania nel 1907, Sándor Veress fu allievo di Béla Bartók e di Zoltan Kodály all'Accademia di Musica di Budapest. In un mondo in cui i teatri erano 'all'italiana', i balletti 'alla francese', le società di concerti 'all'inglese' e le forme della musica improntate alla tradizione viennese, chi non si identificava in quel canone era costretto a scavare nei tesori della propria terra. Veress sentiva di dover approfondire lo studio degli antichi repertori folklorici per riscoprire un'identità culturale, da sempre in soggezione di fronte ai venti dei paesi dominanti. Nonostante l'impegno accademico intrapreso nel 1934 a Budapest, egli non abbandonò mai le ricerche etnomusicologiche. Solo dopo il 1949 e la proclamazione della Repubblica popolare ungherese, fu costretto ad allontanarsi dalla patria per sfuggire agli ideali politici del comunismo. Il Conservatorio di Berna si era fatto avanti con l'offerta di una prestigiosa cattedra; Veress non seppe rifiutare, e così si trasferì in Svizzera con una valigia piena di documentazione preziosa. Fu in quel periodo che avvenne l'incontro con l'arte di Paul Klee, fiorito nel 1951 con l'*Hommage* per due pianoforti e archi: sette brani ispirati a sette quadri del pittore svizzero, che cercano una convergenza tra l'arte figurativa astratta e l'universo impalpabile del linguaggio musicale.

Apri la composizione una pagina che cerca di tradurre in musica tutta l'intensità espressiva del quadro intitolato *Zeichen in Gelb* (Segni in giallo): la geometria solare della tela di Klee si specchia nei gesti limpidi dei due pianisti, che dialogano con una spensieratezza quasi infantile, evocando efficacemente il tono *naïf* del dipinto. Il secondo pezzo, ispirato a *Feuerwind* (Vento di fuoco), è generato da un sinuoso movimento degli archi, che si sovrappone a una figura ritmica spezzata tra i due pianoforti. *Alter klang* (Suono antico), con i suoi assoli pianistici, rivisita la regolarità ritmica delle *suites* settecentesche, alludendo a quella moltiplicazione geometrica che si osserva nella giustapposizione tra quadrati della tela di Klee. *Unten und Oben* (Sotto e sopra) dipinge due dimensioni contrastanti attraverso il dialogo polifonico tra gli strumenti solisti. *Steinsammlung* (Collezione di pietre) materializza la durezza pungente della tela di Klee attraverso ruvide dissonanze degli archi, mentre *Grün in Grün* (Verde su verde) allude alla sovrapposizione cromatica dei colori di Klee, proponendo una complessa stratificazione di melodie strumentali. In chiusura *Kleiner Blauteufel* (Piccolo diavolo azzurro) riprende alcuni degli stilemi tipici delle raffigurazioni pianistiche del demonio: tra trilli, acciaccature, glissati e ritmi zoppicanti sembra far capolino il linguaggio del *Mephisto Waltz* di Liszt.

ANDREA MALVANO

L'orchestra da camera **Archi**, formatasi nell'autunno 2004, è composta da musicisti di talento, in massima parte borsisti o ex-borsisti della De Sono, alcuni già affermati e inseriti in orchestre stabili o in formazioni cameristiche, altri ancora impegnati negli studi di perfezionamento.

Il progetto di riunire musicisti di qualità per costituire un nuovo organico è nato come naturale ampliamento dell'attività dell'Associazione, da sempre impegnata in iniziative rivolte ai giovani; strettamente legata all'orchestra è l'Accademia di formazione orchestrale, avviata nel 2005 e ispirata all'idea del "far musica assieme": stages a cadenza mensile, sotto la guida delle prime parti, offrono ai musicisti non soltanto l'opportunità di preparare il programma di un concerto, ma anche una preziosa occasione per crescere e maturare musicalmente attraverso lo studio e il confronto reciproco.

VIOLINI PRIMI

Thomas Füre*, Cecilia Bacci, Lada Bronina, Valentina Busso, Carlotta Conrado, Elena Gallafrio, Lizabeta Soppi

VIOLINI SECONDI

Roberto Righetti*, Claudia Curri, Alessandra Genot, Cosetta Ponte, Georgia Privitera, Emanuela Schiavonetti

VIOLE

Simone Briatore*, Andrea Arcelli, Svetlana Fomina, Maurizio Redegoso Kharitian

VIOLONCELLI

Stefano Guarino*, Michelangiolo Mafucci, Luca Magariello, Paola Perardi

CONTRABBASSI

Paolo Borsarelli*, Umberto Salvetti

* prime parti

ALEXANDER LONQUICH Alexander Lonquich nasce a Trier in Germania. Nel 1977 vince il Primo Premio al Concorso Casagrande dedicato a Schubert. Da allora tiene concerti in Giappone, Stati Uniti e nei principali centri musicali europei. La sua attività lo vede impegnato con direttori d'orchestra quali Claudio Abbado, Kurt Sanderling, Ton Koopman, Emmanuel Krivine, Heinz Holliger, Marc Minkowski. Particolare in tal senso è stato il rapporto mantenuto con Sandor Vègh e la Camerata Salzburg, di cui è tuttora regolare ospite nella veste di direttore-solista.

Un importante ruolo svolge inoltre la sua attività nell'ambito della musica da camera. Alexander Lonquich, infatti, nel corso degli ultimi anni ha avuto modo di collaborare tra gli altri con : Christian Tetzlaff, Joshua Bell, Heinrich Schiff, Steven Isserlis, Isabelle Faust, Jörg Widmann, Boris Pergamenschikov, Heinz Holliger e Frank Peter Zimmermann, con cui ha ottenuto numerosi riconoscimenti dalla critica internazionale quali il "Diapason d'Or 1992", il "Premio Abbiati" nel 1993 e il "Premio Edison" in Olanda nel 1994. Nel 2003 Alexander Lonquich ha formato con la moglie Cristina Barbuti un duo pianistico esibendosi in Italia, Austria, Svizzera, Germania e Norvegia. Inoltre nei suoi concerti appare spesso nella doppia veste di pianista e fortepianista spaziando da C. Ph. E. Bach a Schumann e Chopin. Nel ruolo di direttore-solista collabora stabilmente con l'Orchestra da Camera di Mantova - con cui in particolare ha svolto un lavoro di ricerca e approfondimento tra il 2004 e 2007 sull'integrale dei concerti per pianoforte e orchestra di Mozart - e tra le altre con l'Orchestra della Radio di Francoforte, la Royal Philharmonic Orchestra, la Deutsche Kammerphilharmonie, la Camerata Salzburg, la Mahler Chamber Orchestra, l'Orchestre des Champs Elysées e la Filarmonica della Scala di Milano.

Sempre più spesso dirige repertorio sinfonico. Dopo aver effettuato incisioni EMI dedicate a Mozart, Schumann e Schubert, ha iniziato una collaborazione con la ECM registrando musiche del compositore israeliano Gideon Lewensohn e un cd di musica pianistica francese dell'inizio del XX secolo con gli *Improptus* di Fauré, *Gaspard de la nuit* di Ravel e i *Préludes* di Messiaen e recentemente ha inciso, sempre per ECM Kreisleriana e la Partita di Holliger. Ai numerosi impegni concertistici Lonquich ha affiancato negli anni un intenso lavoro in campo didattico tenendo masterclass in Europa, Stati Uniti e Australia. Ha collaborato inoltre in forma stabile con l'Accademia Pianistica di Imola e la Hochschule für Musik di Colonia.

Lonquich, convinto che il sistema educativo in campo musicale sia da integrare e in parte da ripensare si è impegnato intensamente alla conduzione di laboratori teatrali/musicali avvalendosi della collaborazione di artisti provenienti da linguaggi diversi. Tra gli altri, particolarmente cara gli è stata l'esperienza del laboratorio *Kinderszenen* dedicato al sentimento dell'infanzia.

CRISTINA BARBUTI ha studiato fin da piccola, parallelamente alla musica, danza classica e moderna. Si è specializzata in musica da camera a Praga alla Sandor Vègh International Chamber Music Academy (1995-96-97) e continuativamente in Israele alla Rubín Academy of music and dance presso la Jerusalem Hebrew University e negli stessi anni collabora con la UCLA, Los Angeles nel dipartimento di cultura italiana. Ha suonato in Italia, Germania, Austria, Belgio, USA e Israele in varie formazioni cameristiche e in numerosi Festival internazionali dove ha collaborato con musicisti quali: Diego Chenna, Antje Weithaas, Claudio Bohroquez, Gustav Rivinius, Hans Kristian Sorensen , Matthias Würsch etc.

Cristina Barbuti ha inciso per Stradivarius musiche del compositore svizzero Willy Merz, lavoro segnalato con quattro stelle dalla rivista *Le monde de la musique, Paris*.

Nel 2001 intraprende con Alexander Lonquich l'attività stabile di duo pianistico suonando in Austria, Germania, Svizzera, Norvegia, e Italia e collaborando con numerose orchestre tra le quali: Orchestra da Camera di Mantova, Stuttgarter Kammerorchester e Camerata Salzburg.

In occasione del Festivalletteratura di Mantova edizione 2007, il duo ha ideato con l'Orchestra da Camera di Mantova e l'attore Sandro Lombardi una serie di tre concerti dedicati al "sentimento di infanzia" dal titolo *L'infanzia di Saturno*. Cristina Barbuti si è da sempre interessata a ricerche sull'espressività non solo musicale intesa come linguaggio attraverso il quale affrontare in modo specifico anche la formazione dei musicisti.

Con Alexander Lonquich e con l'attrice Vincenza Modica ha condotto dal 1999 al 2002 laboratori teatrali e musicali in ambiti quali l'Accademia pianistica di Imola, la Scuola di musica di Fiesole , Il Campus Internazionale di Sermoneta etc e più recentemente si è specializzata in Arteterapia secondo il modello della psicologia della Gestalt.

Chi desidera ricevere annunci e comunicazioni relative ai concerti e alle attività della De Sono tramite e-mail può farne richiesta scrivendo all'indirizzo ufficiostampa@desono.it. È possibile ricevere comunicazioni e programmi anche tramite Facebook, aderendo al gruppo "De Sono".

A M I C I D E L L A D E S O N O

Anna Accusani Trossi

Domitilla Baldeschi

Francesco Bernardelli

Bruno e Maria Luisa Bonino

Maria Bucca

Cristina Camerana

Marco Camerana

Pia Campi

Romano Contini

Carlo Cornacchia

Enrica Dorna Metzger

Luigi Dotta

Luca e Antonia Ferrero Ventimiglia

Lucrezia Ferrero Ventimiglia

Gabriella Forchino

Daniele Frè

Leopoldo Furlotti

Frieda Gatti Levi

Idalberto Gazelli di Rossana

Italo e Mariella Gilardi

Carlo Girardi

Mario e Gabriella Goffi

Marcello Levi

Lions Club Torino La Mole

Antonello Manacorda

Maria Teresa Marocco

Mariella Mazza Midana

Anna Mezzina

Carina Morello

Silvia Novarese di Moransengo

Roberta Pellegrini

Carola Pestelli

Giuliana Prever Calissano

Fabrizio Ravazza

Franca Saretto

Bianca Vallora

e

Amici di Ginevra della De Sono

DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

262/73, Via Nizza 10126 Torino
telefono 011 664 56 45 fax 011 664 32 22
desono@desono.it www.desono.it