

DELSONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

HENRY PURCELL

1659-1695

Ciaccona in sol minore per archi

(arrangiamento di Benjamin Britten)

BENJAMIN BRITTEN

1913-1976

Preludio e Fuga per 18 strumenti op. 29

Preludio

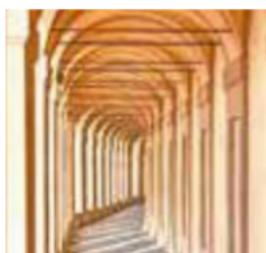
Fuga - Coda

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(1770-1827)

Grande Fuga in si bemolle maggiore op. 133

(trascrizione per orchestra d'archi di Felix Weingartner)



DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

1906-1975

Sinfonia da camera in do minore op. 110bis

(arrangiamento di Rudolf Barshai del Quartetto per archi n. 8 op. 110)

Largo

Allegro Molto

Allegretto

Largo

Largo

ARCHI IN FUGA

Martedì 19 marzo 2013, ore 21

ARCHI DE SONO
orchestra da camera

ALESSANDRO MOCCIA
primo violino concertatore

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"
Piazza Bodoni 6 Torino
Ingresso libero

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.

HENRY PURCELL

Ciaccona in sol minore per archi*(trascrizione per orchestra di Benjamin Britten)*

Nonostante le radici ben piantate nella cultura musicale barocca, la ciaccona compare spesso nella produzione tra Otto e Novecento. Johannes Brahms nel 1884 costruiva l'ultimo movimento della sua *Quarta sinfonia* su una ciaccona, Ferruccio Busoni nel 1893 trascriveva per pianoforte la ciaccona tratta dalla *Partita* BWV 1004 di Bach, Webern nel 1908 apriva il catalogo delle sue composizioni con una *Passacaglia* (l'altro nome con cui è nota la ciaccona). E anche Benjamin Britten non rimaneva immune al fascino di quell'antica danza, costituita da una serie di variazioni su un basso ostinato: sono scritti in forma di passacaglia il quarto interludio del *Peter Grimes* e il terzo movimento del *Quartetto* n. 2; ma esiste anche una *Ciaccona* per archi che trascrive un lavoro di Henry Purcell. Evidentemente quella lotta contrappuntistica tra tensioni orizzontali e verticali della partitura era ancora palpabile a cavallo dei due secoli; e la scrittura per basso ostinato continuava a essere un'utile palestra compositiva per chi puntava alla sfida più ardua: gestire in maniera creativa una struttura basata su un elemento ripetitivo.

Purcell compose la sua *Ciaccona* intorno al 1678 per due violini, viola e basso continuo, organico con cui l'opera ha continuato a sopravvivere nei secoli successivi. Ma Britten nel 1948 intuì le potenzialità espressive della pagina di Purcell in un arrangiamento per quartetto (o orchestra) d'archi; e così realizzò una trascrizione destinata a entrare stabilmente a far parte del repertorio cameristico. Il risultato riassume quattro secoli di cultura in quell'eleganza maestosa e composta (*Majestic* è l'indicazione che compare in testa alla partitura) che si avverte nelle più fasciose pagine di produzione anglosassone; e le variazioni si succedono in maniera fantasiosa senza abbandonare in alcun momento quell'austera solennità che i regnanti inglesi hanno da sempre portato a Buckingham Palace.

BENJAMIN BRITTEN

Preludio e Fuga per 18 strumenti, op. 29

Il *Preludio e Fuga* op. 29 nacque per un'occasione celebrativa. Era il 1943, la Boyd Neel Orchestra festeggiava dieci anni di attività: ci voleva una composizione adeguata alla circostanza. Benjamin Britten era un amico: qualche anno prima aveva scritto proprio per quell'organico le sue *Variazioni su un tema di Frank Bridge*. A trent'anni, ormai, era una artista bell'e fatto, con i giusti riconoscimenti e quel fascino un po' snob che lo accompagnava fin dall'adolescenza. Fu lui a ricevere la commissione, con il chiaro invito a scrivere qualcosa di complesso, in grado di mettere in mostra le qualità dell'ensemble strumentale. Britten non ci pensò due volte e si lanciò subito nella massima sfida per un compositore: la forma del preludio e fuga. Con il suo maestro Frank Bridge ne aveva fatte decine, durante il periodo della formazione. Ora però bisognava trasformare quella competenza accademica in un prodotto artistico. Con il Preludio la sfida era meno ambiziosa: in fondo il brano introduttivo alla fuga aveva sempre lasciato una certa libertà alle mani del compositore. La fuga, invece, era tutto un altro paio di maniche, e di regole. Le varie parti si devono presentare con lo stesso tema in maniera sfasata: prima entra in scena uno strumento (o una voce) per eseguire la melodia-base della composizione, dopodiché lo segue a ruota un altro compagno di viaggio, quindi tocca a un terzo, e così via, finché non si esaurisce l'organico. Inoltre la fuga deve essere articolata in varie parti, ognuna delle quali va scritta secondo una precisa logica, e soprattutto deve continuare a ruotare attorno al fulcro tematico esposto nelle prime battute.

La rivisitazione di Britten punta, fin dal *Preludio* (ripreso nella *Coda*), sui colori angoscianti: quel viaggio nei meandri della psiche a cui avrebbe votato il suo *Giro di vite*. La *Fuga* prolunga questa sensazione: nasce dal registro grave dei violoncelli con un tema borbottante, che nel giro di poche battute porta a ebollizione tutta la scrittura. La prova è ardua per i diciotto strumentisti, non solo perché sono tutti chiamati a svolgere un ruolo

pressoché solistico, ma anche perché devono riuscire a rendere la natura isterica della partitura. Britten sembra sedersi sulla poltrona dello psicanalista per pizzicare i nervi dell'ascoltatore; e l'effetto è proprio quello dello scavo fastidioso nel terreno dell'inconscio.

LUDWIG VAN BEETHOVEN

Grande Fuga in si bemolle maggiore op. 133

(trascrizione per orchestra d'archi di Felix Weingartner)

Sulla *Grande Fuga* di Beethoven se ne sono dette davvero tante. La prima esecuzione nel 1826 lasciò il pubblico senza parole: incapace di esprimere un giudizio nei confronti di quella musica che sembrava violentare le sue orecchie dalla prima all'ultima nota. Il compositore del tempo Louis Spohr la definì «un indecifrabile, incomprensibile, orrore». Il musicologo Daniel Gregory Mason, qualche anno dopo, parlò addirittura di «opera ripugnante». E molti commentatori, a cavallo tra Otto e Novecento, continuarono ad arrancare dietro alla scrittura della *Grande Fuga*. Solo i musicisti più raffinati, come Schumann e Brahms, riuscirono a capire da subito il pensiero di Beethoven. Ma ci vollero ancora molti anni perché la bilancia tornasse finalmente a pendere dalla parte giusta: quella della genialità, non della bizzarria. Fu Stravinskij a mettere la parola fine alla questione, quando prese una posizione netta in proposito: «La *Grande fuga* è il più perfetto miracolo di tutta la musica. Senza essere datata, né storicamente connotata entro i confini stilistici dell'epoca in cui fu composta, anche soltanto nel ritmo, è una composizione più sapiente e più raffinata di qualsiasi musica ideata durante il mio secolo. Musica contemporanea che rimarrà contemporanea per sempre».

Stravinskij aveva senza dubbio ragione. La *Grande fuga* di Beethoven resta un lavoro che colpisce l'emotività di qualsiasi ascoltatore, anche se ha già affrontato le asprezze dell'espressionismo, della dodecaфонia o del rock heavy metal. Inizialmente doveva essere il movimento finale del Quartetto op. 130; ma l'editore – spaventato di fronte alla

straordinaria novità di quella pagina – chiese a Beethoven di scrivere un finale nuovo. Fu così che la composizione rimase priva della sua cornice, prima di potersi accorgere di poter camminare perfettamente con le sue stesse gambe. La straordinaria espressività della *Grande Fuga* è data in realtà da uno dei principi più sfruttati da Beethoven nelle ultime opere: la drammatizzazione della scrittura polifonica. La fuga era una vecchia conoscenza per i compositori dell'Ottocento: una composizione a più voci, dall'architettura rigorosa, tutta giocata attorno a un tema fondamentale (detto soggetto). Bach l'aveva resa un monumento del barocco: la massima convergenza tra la necessità di rispettare alcune rigide convenzioni e la libertà di dare ogni volta un apporto originale. Non c'era però dramma, inteso come scintilla capace di innescare un'azione. Beethoven invece trasforma la fuga in uno strumento utile per esprimere un complesso movimento emotivo (succede anche nelle Sonate per pianoforte op. 106 e op. 110): la *Grande fuga* dà l'impressione di trasformarsi continuamente in teatro, il dialogo tra gli strumenti genera una tensione sconosciuta agli autori di inizio Settecento, e il percorso non è più solo dettato da esigenze formali ma dalla necessità di raccontare uno stato interiore in continuo fermento.

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

Sinfonia da camera in do minore op. 110bis

(arrangiamento di Rudolf Barshai del Quartetto per archi n. 8 op. 110)

Šostakovič non scrisse Sinfonie per soli archi. La sua produzione sinfonica si ferma a quindici lavori per ampio organico; e si deve a Rudolf Barshai la nascita di cinque trascrizioni per piccola orchestra, che arrangiano altrettanti Quartetti per archi. L'op. 110bis riscrive il *Quartetto* n. 8 op. 110, un lavoro del 1960 che tradizionalmente viene considerato un momento di svolta all'interno della produzione cameristica di Šostakovič. La data va tenuta ben presente: l'Unione Sovietica in quegli anni stava

voltando pagina; a sette anni dalla morte di Stalin, gli artisti tornavano a respirare. Serviva però un requiem di quei decenni soffocanti, una manciata di terra con cui seppellire il passato.

Il *Quartetto* op. 110 nacque proprio sulle spalle di quel pensiero culturale, ancor prima che artistico. La dedica, «in memoria delle vittime del fascismo e della guerra», sottolinea il minimo comune denominatore lugubre dei cinque movimenti. Ma l'analisi sottocutanea della partitura allude a una commemorazione molto più privata e soggettiva: autocitazioni da quattro sinfonie, dall'opera *Katerina Izmaylova*, dal *Primo concerto* per violoncello e frequenti utilizzi del motto cavato dalle iniziali di Šostakovič (D. SCH) sembrano proprio concentrare l'attenzione sull'io di chi scrive; come se l'autore volesse gridare a gran voce: «questa l'ho scritta io, solo io, senza nessuna ingerenza politica». Il rimando alla guerra è solo un *trait d'union* per raccordare la tragedia dell'individuo a quella della collettività. Ma bastano poche note del *Largo* iniziale, con quelle imitazioni striscianti, per capire che Šostakovič sfoglia le pagine di un diario intimo: proprio come se quelle melodie schiacciate, incapaci di innalzarsi verso l'acuto, raccontassero il dolore raccolto di chi preferisce soffrire in solitudine. Nei due movimenti rapidi (*Allegro molto* e *Allegretto*) ritroviamo quella risata macabra e grottesca che tanto spesso nelle Sinfonie (la *Decima* in particolare) funge da uscita di sicurezza per un compositore alla ricerca di un distacco dal presente: la prova del nove viene dalla citazione della *Danse macabre* contenuta nel Trio op. 67. Ma nei due movimenti in tempo *Largo*, sui cui si chiude ciclicamente la composizione, Šostakovič si scrolla di dosso anche il ghigno sarcastico, per dar sfogo a tutta la disperazione di chi non può fuggire dalla storia.

ARCHI IN FUGA

VIOLINI I

Alessandro Moccia *

Giorgia Burdizzo

Valentina Busso

Carlotta Conrado

Alice Costamagna

Marta Tortia

Cecilia Ziano

VIOLINI II

Roberto Righetti *

Elena Abbati

Roberta Bua

Francesco Facchini

Alessandra Genot

Georgia Privitera

VIOLE

Olga Arzilli *

Cosetta Ponte

Maurizio Redegoso Kharitian

Lizabeta Soppi

VIOLONCELLI

Stefano Guarino *

Marco De Maria

Fabio Fausone

Amedeo Fenoglio

CONTRABBASSI

Paolo Borsarelli *

Gabriele Carpani

* prime parti

L'orchestra da camera ARCHI DE SONO, formatasi nell'autunno 2004, è composta da musicisti 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. Strettamente legata all'orchestra è l'Accademia di perfezionamento per strumenti ad arco, avviata nel 2005 grazie al contributo della Compagnia di San Paolo 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.

Senza tralasciare altre epoche come il barocco e l'età classico-romantica, nel corso degli anni l'attenzione dell'Orchestra si è rivolta con particolare attenzione al repertorio per archi del Novecento, maturando standard esecutivi di volta in volta più sofisticati anche grazie a collaborazioni con solisti di livello internazionale come il violoncellista Thomas Demenga o i pianisti Alexander Lonquich e Gianluca Cascioli. A partire dal novembre del 2010 l'Orchestra si è esibita ad Alba, Asti, Aosta, Genova, Ivrea, Reggio Emilia, Milano, Firenze, Treviso e Verona. Nel luglio del 2011, in occasione delle celebrazioni per i centocinquant'anni dell'Unità d'Italia, ha suonato a Palazzo Cisterna (Torino).

ALESSANDRO MOCCIA è nato a Cagliari. Ha studiato al Conservatorio «G. Verdi» di Milano, si è perfezionato a Cremona con Salvatore Accardo, e a Portogruaro con Pavel Vernikov. Dal 1992 collabora stabilmente in qualità di primo violino con Philippe Herreweghe e l'Orchestre des Champs-Élysées, formazione che interpreta il repertorio classico e romantico con strumenti d'epoca.

Nel 1999 è stato invitato da Semyon Bychkov a collaborare come primo violino con l'orchestra Westdeutschen Rundfunk di Colonia, mentre nel 2005, su invito di Daniel Harding, ha ricoperto lo stesso ruolo nella Mahler Chamber Orchestra.

Con l'Orchestre des Champs-Élysées e Giuliano Carmignola ha registrato per Deutsche Grammophon i tre Concerti per violino di Joseph Haydn. È impegnato come didatta in diversi paesi europei e dal 2004 tiene regolari *masterclasses* presso l'Accademia di Musica di Kyoto in Giappone.

Dal 2011 è docente di violino al Conservatorio Reale di Gent in Belgio.

DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA

Presidente

Gabriele Galateri di Genola

Vice Presidente

Federico Spinola

Direttore Artistico

Francesca Gentile Camerana

Soci

Carlo Acutis

Vittorio Avogadro di Collobiano

Maurizio Baudi di Selve

Benedetto Camerana

Flavia Camerana

Giovanni Faggiuoli

Luca Ferrero Ventimiglia

Gabriella Forchino

Gianluigi Gabetti

Gabriele Galateri di Genola

Alberto Emilio Gavotti

Enrico Gentile

Francesca Gentile Camerana

Fabrizio Manacorda

Giorgio Marsiaj

Guido Mazza Midana

Silvia Novarese di Moransengo

Carlo Pavesio

Giuseppe Pichetto

Flavio Repetto

Federico Spinola

Camillo Venesio

Amici della De Sono

Anna Accusani Trossi

Domitilla Baldeschi

Francesco Bernardelli

Bruno e Maria Luisa Bonino

Cristina Camerana

Marco Camerana

Niccolò Camerana

Annibale e Consolata Collobiano

Romano Contini

Carlo Cornacchia

Antonia Ferrero Ventimiglia

Lucrezia Ferrero Ventimiglia

Arnaldo Ferroni

Paolo Forlin

Daniele Frè

Italo e Mariella Gilardi

Mario e Gabriella Goffi

Lions Club Torino La Mole

Maria Teresa Marocco

Fany Maselli

Mariella Mazza Midana

Carina Morello

Tiziana Nasi

Paolo Niccolini

Roberta Pellegrini

Carola Pestelli

Fabrizio Ravazza

Franca Saretto

