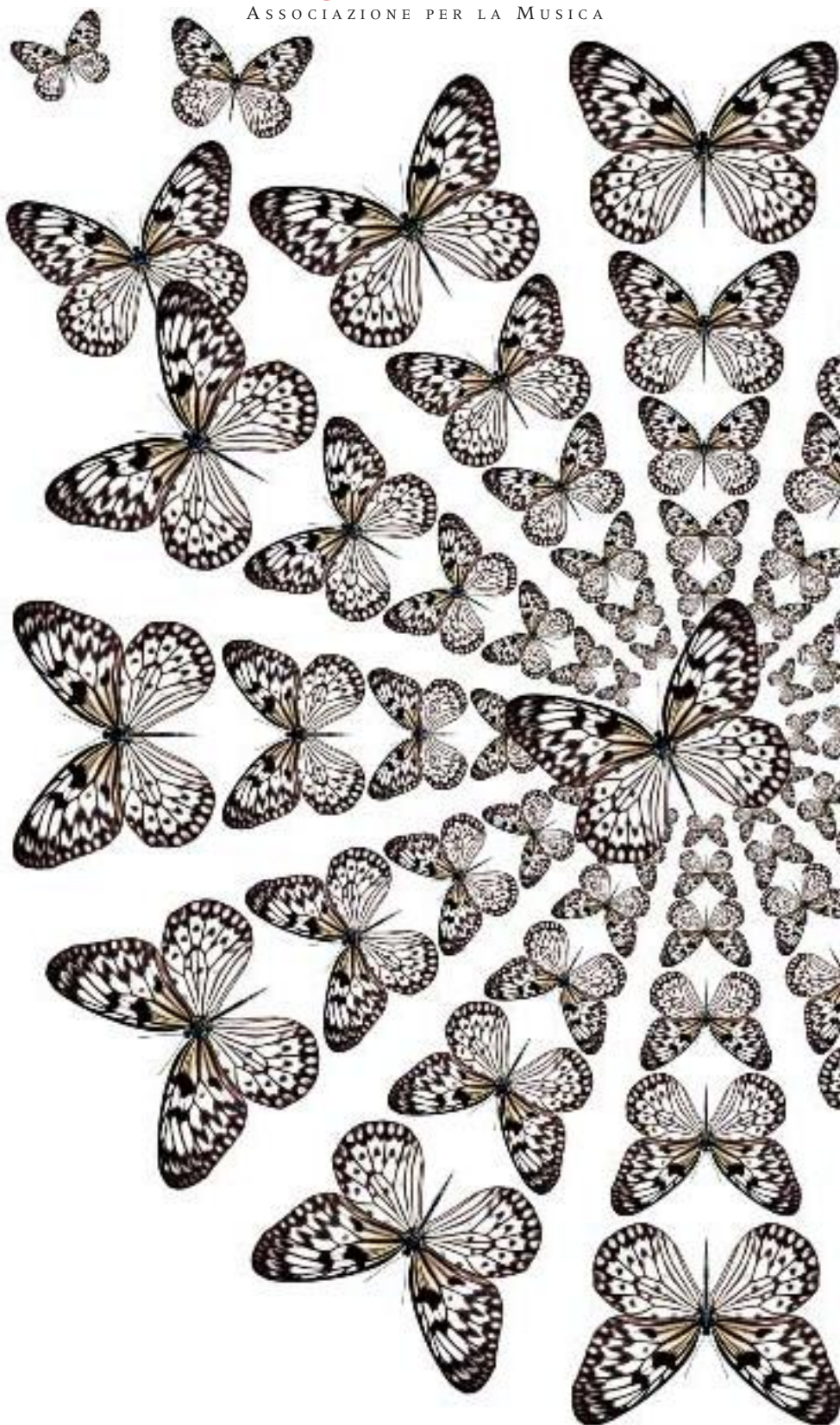


DE SONO

ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA





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 di San Paolo, che offre il suo appoggio all'Associazione fin dal 1996, ha sostenuto con favore il nuovo progetto didattico "Accademia di perfezionamento per strumentisti ad arco". 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.

I L R I T M O D E G L I A R C H I

Mercoledì 16 giugno 2010

LÉO WEINER

(1885-1960)

Pastorale, Fantasia e Fuga per archi op. 56

FRANCIS POULENC

(1899-1963)

Concerto per organo, archi e timpani in sol minore

Andante – Allegro giocoso – Andante moderato – Tempo allegro. Molto agitato –
Très calme. Lent – Tempo de l'Allegro initial – Tempo Introduction. Largo



DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

(1903-1989)

Sinfonia per archi in do minore op. 110bis

Largo

Allegro molto

Allegretto

Largo

Largo

ARCHI

orchestra da camera

MARKUS DÄUNERT

primo violino concertatore

GIANLUCA CAGNANI

organo

CONSERVATORIO "GIUSEPPE VERDI"

piazza Bodoni 6 Torino

LÉO WEINER

Pastorale, Fantasia e Fuga per archi op. 56

Dev'esserci un cromosoma, nel DNA della cultura ungherese, che racchiude il segreto della musica. Basti pensare a Liszt, Bartók, Kodaly, tutti compositori che in quella terra affondavano radici profonde, ma anche alle riflessioni stilizzate di Haydn (i suoi rondò "alla zingaresca") o Brahms (le *Danze ungheresi*, naturalmente) con il loro sapore agrodolce a cavallo tra colto e popolare. È come se l'alfabeto di quella gente fosse fatto di suoni, ancor prima che di lettere. Anche Léo Weiner era figlio dell'identità culturale ungherese. Nato a Budapest nel 1885, dimostrò subito di avere la musica nel sangue, come molti dei suoi connazionali: a partire dal 1907 fu Maestro sostituto all'Opera popolare della sua città, quindi l'anno successivo diventò docente presso l'Accademia musicale. Alcuni prestigiosi riconoscimenti gli garantirono una discreta notorietà internazionale; ma era inevitabile che un compositore radicato nell'Ottocento non lasciasse un segno profondo nell'Europa che stava scoprendo le risorse espressive della dodecafonia e dell'espressionismo. Weiner preferiva partire dal linguaggio della prima generazione romantica, cercando un contatto diretto con la ricchezza sonora della cultura musicale ungherese e con la lezione francese di fine Ottocento.

Osservando la partitura di *Pastorale, Fantasia e Fuga* (1941) sorge spontaneo il parallelismo con César Franck: un trittico minuziosamente intrecciato, un rigore creativo nella rivisitazione dei modelli formali tramandati dal passato (la fuga, in particolare) e una sottile continuità (come se fossero tre pale di uno stesso polittico) tra gli episodi principali. Il primo brano, naturalmente, rimanda a quella dimensione bucolica che da sempre gode di particolare fortuna in ambito musicale: il mondo pastorale è fatto soprattutto di suoni, e i compositori fin dall'antichità hanno cercato di trapiantare in ambito colto ritmi e lineamenti melodici nati all'aria aperta. La pagina di Weiner si inserisce alla perfezione nella tradizione a cui stiamo alludendo: la musica scivola su un 6/8 che ha la stessa indolente inerzia di una collettività costretta a seguire i lenti ritmi del mondo animale; e la melodia è ricca di quegli abbellimenti (in particolare acciacature) che sgorgano con spontaneità dal canto di una comunità rurale. C'è qualcosa, però, forse nell'inquietudine dei cromatismi, forse nell'armonia o nei violenti impulsi dinamici, che conferisce alla pagina colori tipicamente zigani.

La *Fantasia* è un adagio che sfoggia i lineamenti sfuggenti delle improvvisazioni: frequenti cambiamenti di marcia (ritmica e dinamica) confermano questa idea, pennellando il ritratto di una cultura in cui la logica sembra lascia-

re il passo al flusso diretto delle emozioni. Lo spazio ai calcoli è tutto riservato all'ultima pagina, *Fuga*, che riprende con fedeltà il rigore delle forme contrappuntistiche antiche. Ma non si tratta certo di una struttura polifonica severa come lo sguardo di un oscuro ritratto di famiglia; Weiner preferisce ripensare al passato tenendo presente il carattere vivace e frenetico della cultura ungherese; e il risultato è un brano che fa dimenticare presto il mondo matematico della fuga, per restituire il colore sanguigno di una collettività incapace di rimanere composta.

FRANCIS POULENC

Concerto per organo, archi e timpani in sol minore

Nei volumi di storia musicale Francis Poulenc è citato tra i compositori del cosiddetto "Gruppo dei Sei" (gli altri erano Georges Auric, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Germaine Tailleferre, Louis Durey): quel movimento di musicisti che intorno agli anni Venti del Novecento si proponeva di reagire alle astruse complessità di importazione tedesca, tanto quanto al simbolismo tutto parole non dette di Debussy e compagni. L'ispirazione veniva da *Le coq et l'Arlequin* di Cocteau, che nel 1918 aveva indirizzato gli artisti verso la definizione di un'identità musicale squisitamente francese, e dalla diffusione dell'*Esprit Nouveau*, con la sua mania di andare a caccia di pezzi di società contemporanea. Musica "da tappezzeria", ritmi e melodie rubate al fumo dei *café-concerts*, soggetti di natura umoristica e rigorosamente con i piedi per terra: tutto questo rientrava negli obiettivi dei "Sei". Poulenc non si tirava certo indietro; ma la sua personalità andava sicuramente al di là di un manifesto estetico che si può riassumere in poche righe.

Basta citare il tema della spiritualità per verificare quanto Poulenc valicasse i confini del Gruppo. Negli anni in cui a Parigi il grosso della cultura passava attraverso il mondo profano dei *bistros* e delle *brasseries*, Poulenc sapeva anche rivolgere gli occhi verso l'alto, scrivendo messe, *Stabat Mater* e opere di soggetto religioso quali le *Litanies à la Vierge Noire*. Il *Concerto per organo, archi e timpani* è figlio di quel pensiero estetico; composto nel 1939 su commissione della Principessa di Polignac, già mecenate di una lunga generazione di musicisti francesi, fu pensato per essere eseguito indifferentemente in chiesa o in sala da concerto: «Non si tratta di un concerto da chiesa – tenne a precisare Poulenc – ma limitando la mia orchestra agli archi e ai timpani ho reso l'esecuzione possibile anche in chiesa». La prima avvenne in forma privata il 21 giugno del 1939 presso la Salle Gaveau; ma ben presto l'opera comin-

ciò a circolare con una certa frequenza tra le navate delle chiese parigine, confermando un'attitudine innata alla rappresentazione del culto religioso. Fin dalle prime battute la forza abbagliante dello sguardo divino si fa sentire in tutta la sua complessità: alcuni accordi violenti dell'organo sembrano alludere a un *Dies irae* epocale, accentuato dalle coltellate dei timpani, mentre gli archi sfoggiano il profilo etereo di una preghiera raccolta. Senza soluzione di continuità (come accade per tutte le sezioni del *Concerto*) prende forma un episodio nervoso e frizzante, che sembra appena uscito da un *cabaret* di Montmartre; ma si tratta di una breve parentesi prima che Poulenc volti pagina nuovamente, alternando il liturgico contrappunto dell'organo a un ottimistico commento degli archi. La contemplazione lirica viene interrotta dall'impazienza di un altro *Allegro molto agitato*; giusto qualche istante, prima che il *Concerto* torni a marcare le tinte fosche di un episodio lento che ha la stessa addolorata fisionomia dei lamenti barocchi. Segue una ripresa in ordine inverso dei primi due movimenti, che fonde la ciclicità di matrice frankiana all'alternanza tra tempi rapidi e lenti della sonata preclassica: ovvero una chiusura circolare che trova un imprevedibile punto di contatto, al pari di tutto il *Concerto*, tra la frenesia della metropoli moderna e la solennità composta delle antiche cerimonie liturgiche.

DMITRIJ ŠOSTAKOVIČ

Sinfonia per archi in do minore op. 110bis

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; il formalismo – la terribile etichetta che bollava i compositori che non si attenevano alle direttive del Partito – stava lentamente scomparendo dalla bocca dei potenti; e anche Šostakovič finalmente cominciava a trovare spazio per esprimere tutta una serie di sentimenti repressi. Con la *Decima sinfonia*, scritta quando il dittatore era ancora fresco di sepoltura, il compositore aveva sfogato tutta la rabbia di chi per anni si era sentito in una prigione culturale, con l'*Undicesima* e la *Dodicesima* aveva aperto le valvole dell'esaltazione, quella vera, al ripa-

ro dalle direttive biecamente celebrative del Soviet supremo. Ora, dopo la colera e l'esaltazione, l'elaborazione del lutto stava attraversando un'altra fase, quella del pessimismo, un sentimento in cui Šostakovič sentiva di voler affondare fino alla gola, dopo tanti anni di forzato ottimismo invocato a gran forza dai dirigenti del regime: quell'esigenza di inventare valori positivi, anche quando tutto sta andando a pezzi, che Orwell descrive alla perfezione nella *Fattoria degli animali*. Sguazzare nel dolore era tutto ciò che gli intellettuali desideravano, dopo anni di continui testa a testa con le forbici della censura. Šostakovič non chiedeva di meglio; il suo unico interesse in quegli anni andava nella direzione della commemorazione; ed era davvero giunto il momento di elevare a gran voce quel requiem commosso che la cultura sovietica si aspettava da diversi decenni.

Il *Quartetto* op. 110 nacque proprio sull'onda di quest'esigenza emotiva e insieme intellettuale. 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.

VIOLINI PRIMI
Markus Däunert*
Valentina Busso
Carlotta Conrado
Elena Gallafrio
Vladimir Mari
Marta Tortia
Cecilia Ziano

VIOLINI SECONDI
Roberto Righetti*
Elena Abbati
Alessandra Genot
Emanuela Schiavonetti
Daniele Serra
Lizabeta Soppi

VIOLE
Simone Briatore*
Giorgia Cervini
Maurizio Redegoso Kharitian
Enzo Salzano

VIOLONCELLI
Stefano Guarino*
Eduardo Dell'Oglio
Marco Demaria
Michelangiolo Mafucci

CONTRABBASSI
Paolo Borsarelli*
Umberto Salvetti


TIMPANI
Simone Rubino

** prime parti*



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 perfezionamento per strumenti ad arco, 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. 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.



GIANLUCA CAGNANI, nato a Torino, ha dedicato gran parte della sua attività all'interpretazione e allo studio all'opera di Johann Sebastian Bach. Formatosi alla scuola di Vittorio Bonotto, si è poi perfezionato con Luigi Ferdinando Tagliavini, Lionel Rogg, Michael Radulescu, Harald Vogel e Piet Kee. Vincitore nel 1992 del primo premio assoluto al Concorso Internazionale d'Organo "Città di Milano", è stato inoltre giovanissimo semifinalista ai concorsi di Monaco di Baviera e Bruges. Attualmente è docente di organo e composizione organistica presso il Conservatorio di Alessandria e tiene seminari e masterclasses in accademie italiane e straniere; presso la Cattedrale di Cremona, ha inoltre tenuto un corso annuale di perfezionamento sugli opera omnia di Bach. Svolge un'intensa attività concertistica in Europa suonando in prestigiosi festival, tra cui Haarlem, Groningen, Vienna, Ginevra, Aosta, Milano, Lubiana, Losanna, Dieppe. Nel gennaio 2010 è stato invitato a esibirsi in Cina (Wuhan e Pechino). Oltre a essere uno dei rari musicisti italiani attivi e apprezzati nella perduta arte dell'improvvisazione, ha inciso al clavicembalo sonate e concerti di Bach, Hotteterre, Platti, Rutini, Sammartini, Vivaldi e Vento. A Torino è organista titolare del Santuario di S. Antonio da Padova, della Chiesa Luterana, e direttore del coro interconfessionale.

Presidente

Gabriele Galateri di Genola

Vice Presidente

Paolo Bernardelli

Direttore Artistico

Francesca Gentile Camerana

Soci

Carlo Acutis
Vittorio Avogadro di Collobiano
Maurizio Baudi di Selve
Paolo Bernardelli
Benedetto Camerana
Flavia Camerana
Giovanni Fagioli
Gabriella Forchino
Luca Ferrero Ventimiglia
Gianluigi Gabetti
Gabriele Galateri di Genola
Enrico Gentile
Francesca Gentile Camerana
Fabrizio Manacorda
Giorgio Marsiaj
Guido Mazza Midana
Paolo Niccolini
Silvia Novarese di Moransengo
Giuseppe Pichetto
Federico Spinola
Camillo Venesio

Con il sostegno di

REGIONE PIEMONTE
COMPAGNIA DI SAN PAOLO
FONDAZIONE CRT
CAMERA DI COMMERCIO DI TORINO
ALLEANZA TORO ASSICURAZIONI
BANCA PATRIMONI SELLA & C. -
GRUPPO BANCA SELLA
BOLAFFI
BUZZI UNICEM
CSI-PIEMONTE
ERSEL SIM
EXOR
FIAT
SOCIETÀ REALE MUTUA DI ASSICURAZIONI

Amici della De Sono

Anna Accusani Trossi
Domitilla Baldeschi
Francesco Bernardelli
Bruno e Maria Luisa Bonino
Cristina Camerana
Marco Camerana
Romano Contini
Consolata e Annibale Collobiano
Carlo Cornacchia
Enrica Dorna Metzger
Lorenzo Fasolo
Antonia Ferrero Ventimiglia
Lucrezia Ferrero Ventimiglia
Daniele Frè
Leopoldo Furlotti
Idalberta Gazelli di Rossana
Italo e Mariella Gilardi
Mario e Gabriella Goffi
Lions Club Torino La Mole
Maria Teresa Marocco
Mariella Mazza Midana
Carina Morello
Roberta Pellegrini
Carola Pestelli
Fabrizio Ravazza
Gianni e Luisa Rolando
Franca Saretto
Amici di Ginevra della De Sono