

Amici della Musica di Padova

66a stagione concertistica
2022|2023

Mercoledì 8 febbraio 2023

Ciclo A, Prima volta con noi - ore 20.15
Auditorium C. Pollini, Padova

MAYUMI KANAGAWA *violino*
BEN GOLDSCHIEDER *corno*
JOACHIM CARR *pianoforte*

*in ricordo di Franco Pavanello, amico della musica,
dell'arte, della cultura*



COMUNE DI PADOVA
Assessorato alla Cultura



La presente stagione è realizzata con il concorso del **Ministero della Cultura**
il patrocinio del **Comune di Padova**, il contributo del **Comune di Padova - Assessorato alla Cultura**
e della **Regione del Veneto**

Amici della Musica di Padova

PROGRAMMA

Jörg Widmann
(1973)

Air per corno solo

György Ligeti
(1923 - 2006)

Trio "Hommage à Brahms"
Andante con tenerezza
Vivacissimo molto ritmico
Alla marcia
Lamento. Adagio

Béla Bartók
(1881 - 1945)

Sonata in sol minore per violino solo Sz 117
Tempo di ciaccona
Fuga (Risoluto, non troppo vivo)
Melodia (Adagio)
Presto

* * * * *

Robert Schumann
(1810 - 1856)

da **Waldszenen** op. 82 per pianoforte
Eintritt
Verrufene Stelle
Freundliche Landschaft
Vogel als Prophet
Abschied

Johannes Brahms
(1833 - 1897)

Trio in mi bemolle maggiore op. 40
Andante
Scherzo (Allegro)
Adagio mesto
Finale (Allegro con brio)

MAYUMI KANAGAWA

Mayumi Kanagawa è una violinista giapponese-americana con sede a Berlino, nota per il suo suono ricco e oscuro e la musicalità concentrata e coinvolgente. Premiata al Concorso Tchaikovsky 2019 a Mosca e al Concorso Long-Thibaud Crespin 2018 a Parigi, si sta affermando come solista e musicista da camera in Giappone, Europa e Nord America.

La stagione 2021-22 si è aperta in tournée con l'orchestra NHK nel nord del Giappone, seguita dal suo debutto nella Berliner Philharmonie suonando il concerto di Brahms con Marc Piollet. Altri impegni includono un recital alla Wigmore Hall, il debutto con la Konzerthaus Orchester Berlin, nonché reengagement con la Tokyo Metropolitan e la Yomiuri Nippon Symphony Orchestras.

Mayumi si è esibito con molte orchestre tra cui la Mariinsky Orchestra, la Belgian National Symphony, la Prague Radio Symphony Orchestra, la Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, la Finnish Radio Symphony Orchestra, la NHK Symphony Orchestra, tra le altre. Il suo talento unico nel comunicare l'amore e la gioia del fare musica in un repertorio e in luoghi diversi l'ha portata anche a molti programmi e scuole di sensibilizzazione in tutto il mondo, da San Francisco a Novosibirsk.

Mayumi ha studiato con Kolja Blacher, Yoshiko Nakura, Masao Kawasaki e Robert Lipsett. Attualmente suona con un violino Petrus Guarnerius (Mantova, fine XVII secolo), generoso prestito della Deutsche Musikinstrumentenfond della Deutsch Stiftung Musikleben.

BEN GOLDSCHIEDER

Nominato dal Barbican come ECHO Rising Star, durante la stagione 2021/22 Ben Goldscheider ha tenuto recital nelle principali sale da concerto tra cui Concertgebouw, Musikverein, Elbphilharmonie e Köln Philharmonie.

Ha debuttato con la BBC Symphony Orchestra diretta da Sakari Oramo al Barbican eseguendo il Concerto di Ruth Gipps e nel 2022 con la London Philharmonic Orchestra diretta da Ed Gardner alla Royal Festival Hall eseguendo il Concerto di Knussen.

Tra le recenti registrazioni “Three Worlds Records of Legacy: A Tribute to Dennis Brain” con brani commissionati a Huw Watkins e Roxanna Panufnik e un concerto da solista con la Philharmonia Orchestra.

Ben ha tenuto recital alla Wigmore Hall, al Festival di Aldeburgh e al Leeds Lieder ed ha eseguito il Trio di Ligeti alla Pierre Boulez Saal. Ha collaborato con Michael Barenboim, Tom Poster, Benjamin Baker, James Baillieu, Allan Clayton e il Kaleidoscope Chamber Collective.

Impegnato musicista da camera, Ben ha collaborato con Daniel Barenboim, Martha Argerich, Sergei Babyan, Elena Bashkirova, Sunwook Kim e Michael Volle ai festival di Verbier, Salisburgo, Gerusalemme, Intonations (Berlino) e Barenboim (Buenos Aires), tra molti altri. Come direttore ospite si è esibito con la Staatskapelle Berlin, West-Eastern Divan, English Chamber e Philharmonia Orchestras.

Nato a Londra, nel 2020 Ben ha completato i suoi studi alla Barenboim-Said Academy di Berlino con Radek Baborák. È stato premiato alle YCAT 2019 International Auditions.

JOACHIM CARR

Joachim Carr si è affermato negli ultimi anni come uno dei più importanti musicisti scandinavi.

È vincitore di numerosi premi internazionali e tra questi: il Primo Premio, il Premio del Pubblico e il Premio dell'Orchestra della Filarmonica di Bergen al 14° Concorso Pianistico Internazionale Edvard Grieg nel 2014; il Premio coup de coeur per il suo recital al 25° Concorso Clara Haskil; il Premio Robert Levin in occasione del suo recital di debutto presso l'Università di Oslo, tradizione di lunga data nella vita musicale norvegese.

Musicista da camera versatile, ha vinto diversi premi in formazioni di duo e trio, in particolare i Primi Premi al 10° Concours International de Musique de Chambre de Lyon e al Premio Boris Pergamenschikow per la musica da camera contemporanea a Berlino. Joachim Carr collabora con Antje Weithaas, Radovan Vlatkovic, Lars Anders Tomter, Bruno Philippe, Hayoung Choi, Ingrid Fliter, Bertrand Chamayou e il Doric String Quartet.

Come solista e come componente di varie formazioni di musica da camera si è esibito in numerosi Festival di rilevanza internazionale.

Nato nel 1988 a Bergen, Carr ha ricevuto importanti insegnamenti in gioventù dai pianisti Jan Henrik Kayser, Håvard Gimse e Leif Ove Andsnes. Dopo gli studi al Barratt Due Institute of Music di Oslo con il didatta ceco Jiri Hlinka, si è trasferito a Berlino ed ha proseguito gli studi post-laurea con Eldar Nebolsin alla Hochschule für Musik "Hanns Eisler". Il suo album di debutto per Claves Records, pubblicato nel 2014 e contenente opere giovanili di Schumann, Brahms e Berg, è stato molto apprezzato dalla critica, ricevendo il riconoscimento 5 Diapason della rivista francese.

un ricordo di Franco Pavanello

“La musica è silenzio dentro di me, è il punto focale sul quale concentrarmi e da cui partire per le mie riflessioni. Ogni giorno.”

Così pensava Franco Pavanello, musicofilo per diletto. La musica e in particolare le sperimentazioni nel corso del Novecento, riflettevano il suo gusto per tutto ciò che è “avanti”. In molte forme dell’arte lui, uomo di preveggenza intelligente, sapeva cogliere i segni di una nuova Aurora.

Il suo unico timore, se non terrore, sarebbe stato l’adagiarsi della mente in uno status quo, vivere alla corte di un presente cristallizzato inibitore di stimoli.

Ma questo non è mai accaduto: la sua necessità di guardare avanti è stata salvaguardata e non ha mai abbandonato i percorsi di ricerca. In primis l’ascolto della musica contemporanea, capace com’era di ... “assorbire il senso vivo con i suoi scontri e le sue problematiche sonore”.

Unita alle letture e alle frequentazioni di tutte le forme artistiche la musica ha costellato la sua vita, ha saputo infondergli un equilibrio interiore. Prima di essere un fatto artistico, un godimento estetico, è stata negli anni anche un’esperienza spirituale.

Il concerto di stasera, a lui dedicato, è un modo con cui ricordare il sostegno di Franco all’impegno degli Amici della Musica per Padova, la sua città, la nostra città.

WIDMANN

Nelle mie composizioni per strumento solista degli ultimi anni, cerco di scoprire la natura di ciascuno degli strumenti usati. "Hallstudie" (studio del riverbero) per pianoforte esplora la cassa di risonanza del pianoforte usandola come spazio per pedale e riverbero; gli studi per violino analizzano le possibili combinazioni tra le 4 corde, nella mano sinistra e nella mano destra, e lo fanno fino all'assurdo. "Air", pezzo per corno [composto nel 2005 come brano obbligatorio per il 54° Concorso Internazionale di Musica ARD, Monaco], non è meno virtuoso in quello che richiede come tecnica di esecuzione. Tutto è organizzato attorno a un movimento generale semplice e cantabile - "Air", nel senso letterale di "aria che respiriamo" e nel senso tradizionale di "melodia". Il materiale musicale consta di diverse successioni di note naturali che si incontrano di volta in volta. Grazie a questo cosmo microtonale e alla costante alternanza di suono aperto e tappato, si ottiene un pezzo naturale che si occupa del vicino e del distante. **(J. Widmann)**

LIGETI

Sullo sfondo del Trio per corno, violino e pianoforte del 1982 c'è Brahms, cui Ligeti allude in maniera esplicita impiegando il medesimo organico cameristico dell'op. 40 e dedicandogli il lavoro, che reca appunto la dicitura "Hommage à Brahms". Rimanendo per ora alla superficie dei due lavori, alla loro struttura generale, Ligeti rifiuta intanto una preterintenzionalità nella scelta della struttura in quattro movimenti, che anzi, originariamente, dovevano esser cinque: "In origine avevo concepito il lavoro in cinque movimenti. Dopo l'Adagio doveva seguire ancora un movimento veloce molto virtuosistico - all'incirca come il movimento finale del

Amici della Musica di Padova

Kammerkonzert – ma poi sono arrivato alla conclusione che il lavoro sarebbe stato troppo lungo, anche per motivi pratici, quali il fatto che i cornisti possono suonare per un tempo limitato. Tuttavia anche sotto l'aspetto formale mi è parso chiaro, dopo aver composto il tempo lento, che non poteva più seguire un altro movimento finale, e che il lavoro era in sé compiuto". Del resto il compositore stesso ribadisce: "Non è affatto importante se un lavoro sia in un movimento o in due – entrambi i casi sono frequenti nella mia produzione musicale – o in quattro movimenti come il Kammerkonzert o il Trio per corno, o in cinque movimenti con il Quartetto per archi o in dieci come i brani per quintetto di ottoni; in nessun modo ciò intende riferirsi ad una tipologia. Io penso essenzialmente in termini musicali, e la scansione in diversi movimenti o sezioni in luogo di una forma continua non è impiegata per realizzare un qualsivoglia ideale di forma classica in diversi movimenti".

Comunque, i due trii con corno, quello di Brahms e quello di Ligeti, presentano una successione di quattro movimenti: "Andante - Poco più animato", "Scherzo. Allegro- Molto meno Allegro", "Adagio mesto", "Finale. Allegro con brio", nel Trio op. 40 di Brahms; "Andantino con tenerezza", "Vivacissimo molto ritmico", "Alla Marcia", "Lamento. Adagio", in quello di Ligeti. La più vistosa discordanza fra la struttura dei due trii è la posizione del tempo lento, in entrambi i casi di carattere trenodico: quale terzo movimento ("Adagio mesto") nel Trio op. 40, quale quarto movimento ("Lamento. Adagio") nel Trio di Ligeti. Vengono così ribaditi i rapporti espressivi tra i movimenti: nel Trio di Brahms la dimensione trenodica è come incapsulata all'interno del lavoro, mentre in quello di Ligeti essa crea un arco teso tra i due movimenti estremi in quanto il tema del lamento, poi ampliato e sviluppato nell'ultimo movimento, è introdotto in una versione ridotta proprio all'inizio del Trio, e funge quindi da elemento coesivo, conferendo al lavoro un andamento ciclico. [...]

Amici della Musica di Padova

Oltre a questa relazione con il Trio op. 40, per la verità un po' macchinosa, un'altra viene suggerita dal tema iniziale; questa volta con le "quinte del corno" (si/la/sol - sol/re/si) distorte però nella loro struttura intervallare, quasi si rifrangano in uno specchio sonoro deformante. Uno dei più celebri esempi di impiego delle "quinte del corno", nella letteratura musicale, è il primo movimento, "Das Lebewohl", della Sonata op. 81a di Beethoven. Tenendo conto del confessato amore di Ligeti per le Sonate beethoveniane, e per quelle della maturità in particolar modo, ci troviamo di fronte ad uno di quei rinvii plurimi, ad una di quelle allusioni ambi- o polivalenti così tipiche di questo lavoro. La sottile ironia del compositore non traspare solamente da queste allusioni, ma anche dal fatto che il corno è, dei tre strumenti, l'unico cui è vietato impossessarsi delle 'sue' quinte. Il corno espone invece un tema indipendente, dal disegno quasi dodecafonico. [...]

Un altro palese recupero della tradizione è, nel primo e nel terzo movimento, l'impiego della forma chiusa del tipo A-B-A. Afferma Ligeti a questo proposito: "Qui [nel primo movimento], proprio come nel terzo, ho violato un tabù della 'Nuova Musica', per il quale non si poteva scrivere in forma ABA".

Il primo movimento, anzi, ripete ossessivamente la tripartizione della forma all'interno delle singole sezioni [...]

Il secondo movimento, "Vivacissimo molto ritmico", è un perpetuum mobile animato da un ostinato infaticabile della sinistra del pianoforte cui si sovrappongono episodi diversi, come in una fantasia dal ritmo indiavolato. [...]

Di questo affascinante perpetuum mobile Ligeti parla come di "una danza polimerica molto veloce, ispirata da diverse musiche folcloriche di popoli inesistenti, come se Ungheria, Romania e l'intera regione balcanica si trovassero in un posto situato tra l'Africa e i Caraibi": un definizione molto suggestiva del sincretismo astratto del compositore, che in questo movimento combina assieme ritmo bulgaro

Amici della Musica di Padova

con reminiscenze bartokiane, movenze jazzistico-reichiane, ed altro ancora.

Se Ligeti non ci ripettese insistentemente che nel suo Trio non debbono cercarsi né citazioni né influssi della musica di Brahms, saremmo tentati di ravvisare nei sei bicordi del violino che introducono il “Lamento” e nello scivolamento cromatico del tema di Passacaglia, una sorta di libera parafrasi dell’introduzione pianistica dell’“Adagio mesto” del Trio op. 40, che ricorre poi come un funebre ostinato nel corso di quel movimento del Trio brahmsiano. Così come la forma di Passacaglia posta a conclusione del lavoro rimanda a famosi finali brahmsiani (ad esempio a quello della Quarta sinfonia), il lamento su ostinato cromatico, a sua volta, rinvia ad archetipi altrettanto famosi: al Lamento della Ninfa di monteverdiana memoria, ai lamenti di Purcell nel Dido and Aeneas. Per intensificare la dimensione del lamento, Ligeti ricorre ad una progressiva diminuzione dei valori, procedimento non privo di riferimenti storici.

Dall’esame del Trio di Ligeti e dalla comparazione con quello di Brahms, come si è visto, si può forse vedere trasparire in filigrana qualche punto di contatto in più di quanto lo stesso compositore sia disposto ad ammettere.

Per Ligeti la tradizione, è come “un immondezzaio in cui si scava e si dissotterra qualche rottame”, per cui qualche rottame, dopo essere stato estratto, “è inglobato e nuovamente lasciato andare”; il compositore, di fronte ad essa è come “un bambino davanti alla sua cassetta di giocattoli in completo disordine”. Nel Trio per corno, forse, quella cassetta è un po’ più in ordine del solito. **(da Gianfranco Vinay, in AA.VV., Ligeti, Torino, EDT, 1985)**

BARTÓK

Nel novembre 1943, un mese dopo il compimento del Concerto per orchestra,

Amici della Musica di Padova

Yehudi Menuhin suonò a New York il Secondo Concerto per violino e la Prima Sonata per violino e pianoforte. Bartók ne fu impressionato e ben volentieri accettò da Menuhin la commissione di una sonata a violino solo, che scrisse durante l'inverno trascorso in North Carolina grazie ad una sovvenzione dell'ASCAP (Società Americana dei Compositori). E Menuhin ne diede una prima esecuzione privata nell'ottobre 1944 e poi una pubblica a New York il 26 novembre 1944.

Alcune lettere di Bartók accennano alla sonata:

"9.2.1944. Recentemente Menuhin si è innamorato... delle mie composizioni per violino e le suona ovunque lo può. Non so cosa dirLe del progetto di dare un concerto a New York. Costa molto e le critiche generalmente non servono. I critici sono per lo più gente stupida, non perdiamo per loro altre parole..."

"17.12.1944. Ho una nuova composizione: una sonata per violino solo scritta a Asheville per Menuhin. Egli la suonò nel suo recital di New York il 26 novembre, e fu una esecuzione meravigliosa. Ha quattro tempi, dura venti minuti circa. Temevo fosse troppo lunga. S'immagini, ascoltare un violino solo per venti minuti. Ma tutto andò benissimo, almeno per me. Se Menuhin verrà una volta a Seattle, cerchi di indurre l'organizzazione del concerto a domandargli questo pezzo. Giacché le mie composizioni orchestrali non potranno comun-que essere eseguite colà se non raramente".

La Sonata per violino solo è l'opera più difficile di Bartók: difficile sentire come debba essere suonata, e certamente idonea a smentire qualsiasi sospetto che negli anni americani egli aspirasse ad uno stile più leggero. Quest'impressione proviene solamente dal fatto che quattro delle sue opere americane sono concerti; l'eccezione, questa Sonata, non offre nessun appiglio alla condiscendenza. Essa è modellata sull'unico esempio serio disponibile in questo strumento, quello delle Sonate e Partite di Bach, ma con un'idea più moderna della sonata che ne influenza altret-

Amici della Musica di Padova

tanto le procedure. Perciò il primo movimento è definito "Tempo di ciaccona" e incomincia come se dovesse assumere la forma della ciaccona, ma del modello barocco é mantenuto soltanto il ritmo maestoso nelle battute d'apertura, ed esso ritorna due volte per sottolineare una struttura in tre parti costruita come se incorporasse l'esposizione, lo sviluppo e la ripresa di un primo movimento in forma-sonata. Tuttavia non appare qui assolutamente la chiara definizione del tema e delle funzioni che si trovano nel Sesto Quartetto e nel Concerto per orchestra. Bartók riprende piuttosto lo stile più complesso delle sue precoci sonate per violino e pianoforte e intreccia pressoché continuamente motivi irti di quarte e di seconde. Come il "Tempo di ciaccona" non è una ciaccona, così la seguente "Fuga" non è realmente una fuga, sebbene cominci come tale con entrate conformi alla tradizione, alla quinta, l'ottava e la dodicesima. Diversamente dalle fughe di Bach per violino solo, tuttavia, questa cede subito dopo aver acquisito la quarta voce, cosa che non sorprende dati i gradi estremi del tono nei quali la musica viene fissata. (...)

Segue un movimento lento, "Melodia", su un tema derivato dal "Tempo di ciaccona", in forma ternaria, in cui la sezione finale elabora la prima ben oltre una identificazione, ed include anche un curioso uso degli armonici, mettendo in contrasto nello stesso momento suoni naturali o armonici artificiali sullo stesso piano. In realtà la Sonata é nel complesso un sommario degli effetti speciali bartókiani e del loro esatto trattamento in modo bartókiano.

Il Finale inizia con un altro aspetto. Bartók aveva usato i quarti di tono come timbro che crea confusione nel Secondo Concerto per violino e nel Sesto Quartetto, ed egli rende anche qui ultra-cromatica l'apertura facendo oscillare la nota più bassa del violino in su e giù. Sfortunatamente, tuttavia, la pubblicazione a stampa preferì una versione in semitoni. Il successivo sviluppo del movimento alterna questo tipo di musica a carattere di danza, il cui riferimento è la Sonata in sol minore di Bach,

Amici della Musica di Padova

nella quale Bartók trova un esempio nella presenza della fuga nel secondo movimento e nel terzo in un movimento lento in si bemolle. (da P. Griffiths, Bartók, 1984)

Lettera di Bartok a Menuhin del 21 aprile 1944

"Sono piuttosto preoccupato riguardo la eseguibilità di alcuni passaggi a note doppie etc. Nell'ultima pagina fornisco una alternativa per alcuni di essi. In ogni modo mi piacerebbe avere la sua opinione. Le mando due copie. Sarebbe così gentile da segnare in una di esse i cambiamenti necessari per quel che riguarda arcate etc. forse anche le diteggiature assolutamente necessarie, ed altri suggerimenti e rimandarmi poi la copia? Indichi anche le difficoltà insormontabili. Vorrei cercare di cambiarle.

I quarti di tono nel IV Movimento hanno solo una funzione coloristica e non strutturale e quindi, forse, si possono eliminare, come ho cercato di fare nella versione alternativa nell'ultima pagina, che può usare se non si sente propenso a darsi la pena di eseguire i quarti di tono. Comunque la cosa migliore sarebbe poter sentire entrambe le versioni, per poi decidere se vale la pena di usare questi quarti di tono oppure no."

Menuhin rispose fornendo diteggiature, arcate e chiedendo alcune cose a Bartók. Che gli rispose il 30 giugno 1944. (n.d.r. vedi lettera seguente).

In ottobre al ritorno dei Bartók, Menuhin li invita a pranzo a casa sua e così il compositore ebbe l'opportunità di sentire la Sonata.

"Lui suonò per me la Sonata per violino solo, anche se ancora non la conosceva per-

Amici della Musica di Padova

fettamente. Ma fu una ottima occasione perchè mi fece capire che c'era spazio per un gran numero di miglioramenti (da parte mia). Ne discutemmo per circa quattro ore. Adesso sembra che le cose siano a posto e che - nonostante le sue difficoltà - possa essere eseguita."

La prima esecuzione entusias mò Bartók che notò: "temevo fosse troppo lunga ... pensando ad un violino solo che suona per venti minuti... ma tutto va bene, almeno per me."

Due mesi e mezzo prima della morte (26 settembre 1945) Bartók chiese a Menuhin di occuparsi della stesura finale della Sonata in vista della sua pubblicazione. E Menuhin da solo ne preparò l'edizione.

L'assegno che Menuhin pagò per la commissione, e che due anni prima avrebbe risolto tutte le preoccupazioni economiche del compositore, non avrebbe potuto aiutarlo a ritardare l'esito fatale della sua malattia. **(da G.Kroo, *A Guide to Bartok, Corvina Press, Budapest 1974*)**

Lettera di Bartók a Menuhin del 30 giugno 1944

Caro amico, tante grazie per il lavoro minuzioso che ha dedicato alla mia sonata per segnare la diteggiatura e per mettere le arcate, e per ogni altra cosa che ha fatto. Riguardo all'esclusività, io credo che un anno sarebbe un periodo troppo breve e così penso di offrirLe almeno due anni. [...]

Sono molto lieto nell'apprendere che il pezzo è eseguibile. Ma sto tuttora ripensando a certe posizioni. Ad esempio nel tempo I le battute 99-100 non sono troppo alte? Voglio dire: suonano bene così alte? Se no, potrei trovare un'altra soluzione. [...]

Il suo resoconto sull'accoglienza della mia sonata da parte di quell'equipaggio di

Amici della Musica di Padova

Alaska è molto sorprendente. Non me lo sarei mai aspettato.

In Asheville ho avuto bel tempo, ma la mia salute non è buona quanto dovrebbe essere, i medici vanno ancora a tentoni, ora dicono che il male è nella milza, ora nei corpuscoli del sangue, ora qui, ora là... lo sa il cielo (e certo non i medici) che cosa è il mio male. Speriamo nell'avvenire.

Passerò luglio, agosto e settembre a Saranac Lake, N.Y. (32, Park Avenue), e poi tornerò di nuovo a New York.

Sinceramente Suo

B. Bartók

SCHUMANN

Schumann sarebbe tornato tardivamente (fra fine 1848 e primi del 1849) nel corso della sua carriera al ciclo paesaggistico, ma senza parole: nelle *Waldszenen* per pianoforte. Questa volta, però, gli elementi del paesaggio non sono costituiti dai luoghi comuni puramente simbolici delle poesie di Heine oppure dalle presenze mitiche di Eichendorff: con l'eccezione del «Vogel als Prophet» [L'uccello profeta], che si pone all'interno del ciclo come un ritorno alla stravagante ispirazione delle giovanili opere schumanniane. Gli altri pezzi appartengono a un'epoca più serena e il paesaggio è l'affabile campagna Biedermeier, vista come meta di una fuga del ceto medio dagli affanni della città: «Freundliche Landschaft» [Paesaggio amico], «Herberge» [Locanda]. Anche la melanconia di questo ciclo – in «Einsame Blumen» [Fiori solitari] e «Verrufene Stelle» [Luogo maledetto] – si riduce alle innocue fantasticherie cittadine della vita campestre. Le *Waldszenen* rappresentano uno degli esiti schumanniani più stupefacenti; smentiscono chiunque ritenga che il genio di Schumann fosse scomparso dopo quel grande anno e mezzo passato a comporre

Amici della Musica di Padova

Lieder, ma altresì denunciano quanto vero sia il fatto che buona parte della sua giovanile energia avesse abbandonato il suo genio. Questa energia non è precisamente di quel tipo che si rivela nel carattere di un'unica composizione, ma è il potere che conferisce vitalità a una successione di brani: quella che si manifesta nell'arco di un ciclo intero e avanza pezzo dopo pezzo. Le precedenti *Kinderszenen* [Scene infantili] possedevano questa forza, e perciò non è l'insipido contenuto delle *Waldszenen* a essere qui il solo responsabile della mancanza di energia. Le *Waldszenen* hanno un carattere autunnale, sono un'opera di un compositore autenticamente invecchiato, anche se Schumann, quando le scrisse, non aveva ancora quarant'anni.

I brani paesaggistici delle *Waldszenen* non possiedono la straordinaria sintesi di passato e presente che il ciclo aveva appreso dalla poesia naturalistica: ciascuno di essi non è collocato nel passato, nè nel presente, ma in una specie di zona temporale mitica nella quale è possibile percepire un'intensa nostalgia di un presente inesistente. Il fatto che questo ciclo liederistico sia sprovvisto di parole, comunque, dovrebbe segnalarci che la struttura di un ciclo liederistico schumanniano era determinata assai prima che egli cominciasse a scrivere uno qualsiasi dei Lieder che avrebbe in seguito pubblicato. La trasformazione alla quale egli sottopose questo genere comincia con il grande decennio di musica pianistica che Schumann ebbe a comporre tra i diciannove e i ventinove anni. **(da Charles Rosen, *La generazione romantica*, Adelphi 1975/2005)**

BRAHMS

Il corno – con il pianoforte e il violoncello – è fra gli strumenti che Johannes Brahms pratica da ragazzo e impara dal padre e proprio al corno, allo strumento più legato al mondo della caccia, dei boschi, Brahms ha dedicato uno dei suoi più bei capolavori cameristici, in una combinazione strumentale rarissima (pianoforte, violino e corno) esperita da Czerny, Dussek, Koechlin e – in omaggio al centocinquantesimo della nascita di Brahms – da Ligeti. La composizione del Trio op. 40 risale probabilmente al 1865: non mancano invero testimonianze dello stesso Brahms (lettera a Dietrich del dicembre 1862), di Albert Dietrich, del cornista Cordes che potrebbero far pensare anche ad una datazione anteriore (1862, 1859). Il Trio op. 40 è contemporaneo quindi della sonata per violoncello op. 38 e del finale del sestetto per archi op. 36. Brahms lo scrive a Lichtental – soggiorno estivo vicino a Baden-Baden – nel maggio 1865 e l'ispirazione del primo tema – così rivela Brahms all'amico Dietrich – gli viene proprio tra i boschi e i monti della foresta nera. Ma ben altra esperienza umana entra tragicamente nella composizione del trio, dell'elegiaco adagio mesto: la morte (1 febbraio 1865) della madre Johanna Henrika Christiana Brahms nata Nissen. Queste due esperienze compaiono quasi emblematicamente nelle citazioni congiunte del corale "Wer nun den lieben Gott laesst walten" e del canto popolare "Dort in den Weiden steht ein Haus".

Il trio è stato scritto e concepito per il Waldhorn, il corno da caccia o corno naturale: nella pratica strumentale era stato ormai soppiantato dal più moderno corno a pistoni (brevettato nel 1818) che era entrato nella vita concertistica verso il 1849 (per questo strumento Schumann scrive l'op. 70 e l'op. 86 e di questo strumento Wagner raccomanda lo studio e descrive le possibilità nella prefazione della parti-

Amici della Musica di Padova

tura del Tristano nel 1865: ma ancora per il Waldhorn scriverà comunque il giovane Richard Strauss nel 1882, dedicando il suo concerto op. 11 al padre, famoso come "Joachim del corno").

Di questa scelta Brahms era ben consapevole e più volte espresse fermamente questa volontà: già a Dietrich alla fine del 1862, poi a Simrock nel 1866 ("il pezzo deve essere eseguito su un semplice corno da caccia") e nel 1884 quando pretese che il titolo riportasse precisamente "Waldhorn" (corno da caccia) e non semplicemente "Horn" (corno). Come versione alternativa a quella con il corno (Simrock le pubblicò tutte e tre nel 1868) Brahms riteneva quella con la viola "del tutto eccellente" mentre detestava quella con il violoncello ("suona terribilmente").

Le esecuzioni – dal manoscritto – furono numerose: il 28 novembre 1865 a Zurigo, a Baden-Baden privatamente con il virtuoso di corno naturale Alphonse Henri Stennebrüggen (al quale Brahms dedica una sua fotografia con due citazioni del trio, nel 1887), il 7 dicembre 1865 a Karlsruhe (foyer del teatro di corte) con Strauss violino e Segisser corno, nella Brahms-Woche di Oldenburg organizzata da Dietrich, a Detmold con Bargheer (violino) e Cordes (corno) senza dimenticare l'esecuzione di Kassel (26.3.1867) con Hans von Buelow (pianoforte), Hans Richter, il futuro direttore wagneriano, (corno) e Ludwig Abel (violino).

Amici della Musica di Padova

DISCOGRAFIA

WIDMANN

B.Goldscheider Willowhayne T.Höfs Genuin

LIGETI

A.Weithaas, M.L.Neunecker, S.Avenhaus BIS
Danis Horn Trio Chandos

BARTÓK

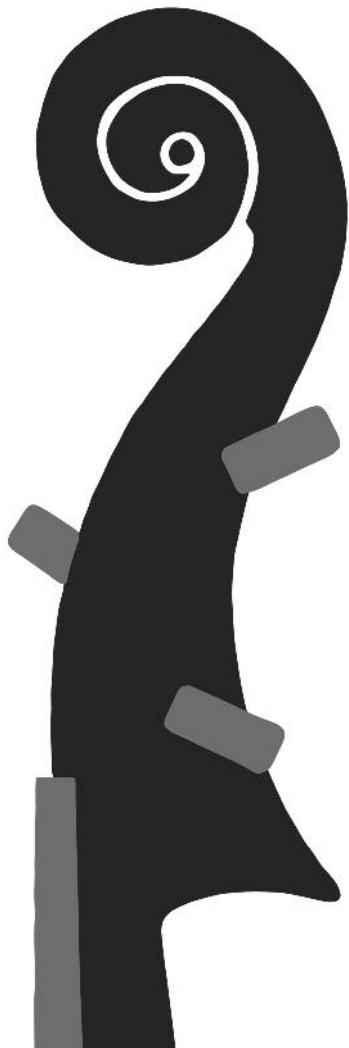
V.Mullova Philips F.P.Zimmermann BIS
I.Gitlis Vox C.Tetzlaff Erato
R.Ricci Decca I.Faust HM
G.Kremer Warner L.Ferschtman Challenge

SCHUMANN

S.Richter DGG W.Kempff DGG
C.Haskil Profil C.Arrau Philips
W.Giesecking Urania M.J.Pires DGG
A.Schiff ECM M.Helmchen Pentatone

BRAHMS

I. Faust, T.van der Zwart, A.Melnikov HM
F.P.Zimmermann, M.L.Neunecker, W.Sawallisch Werner
Ildiko Hegyi, Jenő Kevehazi, Jenő Jando Naxos
I.Pperlman, B.Tuckwell, V.Ashkenazy Decca
Y.Menuhin, A.Civil, H.Menuhin Warner
A.Grumbiaux, F.Orval, G.Sebök Decca
P. Almojal, P.Del Vecovo, M.Dalberto Apex
A.Weithaas, M.L.Neunecker, S.Avenhaus BIS



PROSSIMI CONCERTI

66^a Stagione concertistica **2022|2023**

Mercoledì 15 Febbraio 2023

ciclo B

Auditorium Pollini, Padova ore 20.15

JAMES NEWBY baritono

SIMON LEPPER pianoforte

"I wonder as I wander"

musiche di **Beethoven, Schubert, Mahler, Britten**

Domenica in Musica - 32a Edizione, 2023

Domenica 12 Febbraio 2023

Sala dei Giganti al Liviano, Padova ore 11.00

ALBERTO NAVARRA flauto

Carl Nielsen International Flute Competition, Odense 2022

musiche di **Debussy, J.S.Bach, Bozza, Telemann,
Ferroud, C.P.E.Bach, Rasmussen,
Karg-Elert**