

Lunedì 5 dicembre 2011

ore 20.15

CICLO A

Auditorium C. Pollini, Padova

KRISTIAN BEZUIDENHOUT, fortepiano

***Integrale delle Sonate per fortepiano
di W.A.Mozart***

(1° concerto)

Ministero per i Beni e le Attività Culturali,
Provincia di Padova – Assessorato alla Cultura,
Comune di Padova – Assessorato alle Politiche Culturali e allo Spettacolo,
Università degli Studi di Padova,
E.S.U. di Padova.



Una avvolgente sensazione di tecnologia !

Da abc.it ti offriamo non solo l'intera gamma di prodotti e accessori Apple, ma anche l'esperienza necessaria per aiutarti a usare al meglio il tuo nuovo computer. Passa a trovarci nel nostro nuovo negozio: scopri la famiglia Apple e i nostri sconti riservati a docenti e studenti.

PROGRAMMA

Wolfgang Amadeus Mozart **Sonata** in sol maggiore K 283 (189h) (1774)
(1756 – 1791)

Allegro - Andante - Presto

Sonata in do minore K 457 (1784)

Allegro - Adagio - Molto allegro

* * * *

Sonata in do maggiore K 330 (300h) (1783)

*Allegro moderato - Andante cantabile -
Allegretto*

Sonata in si bemolle maggiore K 333 (315c) (1783)

Allegro - Andante cantabile - Allegretto grazioso

Fortepiano costruito da Paul Mc Nulty nel 2009 copia di un Walter und Sohn del 1804

KRISTIAN BEZUIDENHOUT, *fortepiano*

Kristian Bezuidenhout è nato in Sud Africa nel 1979 ed ora vive a Londra. Ha ottenuto il suo primo riconoscimento internazionale all'età di 21 anni vincendo il primo premio al Concorso per fortepiano di Bruges.

Si esibisce regolarmente con la Freiburg Baroque Orchestra, Orchestre des Champs Elysées, Orchestra del Settecento, Concerto Köln, Chamber Orchestra of Europe e Collegium Vocale Gent ed assieme a musicisti e direttori tra i quali Philippe Herreweghe, Frans Brüggen, Christopher Hogwood, Pieter Wispelwey, Daniel Hope, Viktoria Mullova, Carolyn Sampson e Mark Padmore.

Recentemente ha inciso per Harmonia Mundi Sonate per violino di Mozart con Petra Müllejans ed i primi CD – di un progetto di 10 volumi – dedicati all'integrale della musica per pianoforte di Mozart; inoltre un CD dedicato a Beethoven con V. Mullova.

Altri progetti includono i Concerti per pianoforte di Mendelssohn con la Freiburg Baroque Orchestra e il ciclo Dichterliebe di Schumann con Mark Padmore. Progetti futuri comprendono i Concerti per pianoforte di Mozart con l'Orchestra del Concertgebouw diretta da T. Koopman, concerti in trio con V. Mullova e P. Wispelwey con programma dedicato a Schubert, tutto Mozart con The Orchestra of the Age of Enlightenment.

ILLUMINARE MOZART – A COLLOQUIO CON KRISTIAN BEZUIDENHOUT

Il secondo volume della sua integrale della musica per tastiera di Mozart è stato pubblicato da Harmonia Mundi

Per questa integrale, lei sembra privilegiare una coerenza cronologica piuttosto che una diversità stilistica.

Ho voluto innanzitutto iniziare questa serie, che comprenderà nove CD, con i grandi pezzi della maturità, cioè le sonate e i rondò composti a Vienna.

Ci saranno poi delle pagine meno note, come la *Giga K.574*. Non ci sono quindi solo sonate, ma altre opere di forma più libera. Raggrupparle per data permette di trovare delle corrispondenze o, al contrario, delle rotture. Ma in questi primi dischi non ci sono che meraviglie.

Il fortepiano può allora arricchire la lettura della musica?

Assolutamente. E io lo so ancora di più, visto che ho iniziato con il pianoforte moderno e non sono arrivato che tardi, a diciassette anni, ai pianoforti antichi quando studiavo alla Eastman School of Music dell'Università di Rochester, nello stato di New York. E' allora che ho iniziato ad ascoltare decine e decine di registrazioni di musica antica, a leggere riviste specializzate e studi storici. Ho lavorato con artisti come il liutista Paul O'Dette e il pianista Malcom Bilson. Con lui ho imparato a meglio capire i manoscritti e a gestire le sottili sfumature dell'articolazione proprie della musica di Mozart. Pare semplice, ma brulica di dettagli che ne fanno il valore. Nella maggioranza dei casi, queste informazioni spariscono sotto il legato continuo e il bel suono del pianoforte moderno. Il fortepiano permette invece di illuminare il testo dall'interno e di rivelarne le sottigliezze.

Non pare che lei sia "fissato" con gli strumenti storici. Non esita infatti a servirsi di copie.

In effetti un pianoforte di un museo può essere spaventoso. Ma non bisogna avere delle regole. Bisogna saper ascoltare. Quello che voglio assolutamente evitare, è un suono asettico, neutro e senza colore.

Lei ricorda quale potenza espressiva possa raggiungere Mozart quando parte da modelli semplici, da forme sperimentate.

È molto meno avventuroso di Haydn, che non esita a utilizzare tonalità rare, ad allungare o accorciare le frasi, a malmenare l'andatura classica. Mozart, invece, cerca sempre di curare il ritmo e la melodia, a mettere in luce lo strumento. Non dimentichiamo che per tutta la vita suonò in pubblico e che inventò la figura del pianista professionista.

Lei suona anche le sonate per violino o i concerti di Mozart, e anche i compositori romantici. Ha accompagnato Mark Padmore in Dichterliebe di Schumann.

Come solista, in effetti, lavoro con il vecchio pianoforte: Schubert, Schumann, Chopin. E anche accompagno Carolyn Sampson in melodie di Debussy, Ravel e Poulenc. Tra qualche anno, sto considerando di poter dare dal vivo il Primo Concerto di Brahms. Ma c'è tempo...

Philippe Venturi, Classica, febbraio 2011

MOZART: LA MUSICA PER PIANOFORTE

Se il nome di Mozart è una pietra di paragone per una innata, assoluta musicalità, probabilmente nessun genere musicale, più che le sue sonate per pianoforte, ha fatto di più per ottenere questo.

Associate collettivamente a caratteri di qualità quali la semplicità e la naturalezza del materiale, la modestia del tono e la facilità della tecnica, esse incapsulano la ricezione non solo di Mozart ma anche di un intero "Stile Classico". Questo stato di cose è stato favorito da una tendenza a vedere la tastiera come un mezzo "neutrale", utile per dimostrazioni teoriche in aula, in cui Mozart è, per dire così, un allievo modello. Questo fatto è stato anche favorito dalla tendenza a considerare la sua opera come materiale didattico per il pianoforte. Entrambi i casi aiutano a fissare, e a rinforzare continuamente, la centralità del suo repertorio ai canoni della musica occidentale.

Eppure c'è un altro filone di ricezione che ispira problematicità in questa immagine stessa delle sonate, quello che tende a dire che il meglio di Mozart si può trovare in altri generi strumentali, compresi quelli in cui il pianoforte si presenta come solista o in un ensemble. All'interno della produzione per pianoforte solo, c'è sicuramente molto di più colorato, di più drammatico ed elaborato di quanto l'immagine corrente potrebbe suggerire, tra cui alcune delle sonate stesse.

In questo contesto è stata spesso invocata la spiegazione pedagogica. Così il discorso delle sonate riflette con precisione gli scopi didattici originali a cui le composizioni erano pensate come utilizzo, e più in generale, il mercato amatoriale per questi pezzi dell'epoca, considerazioni che hanno mantenuto la loro rilevanza fino ai gior-

ni nostri. Queste connessioni, che includono non solo una semplicità attentamente confezionata su misura ma anche una innocenza fanciullesca, hanno causato disagio. Ora che il nostro clima intellettuale non favorisce più la “musica assoluta”, dovremmo essere più rilassati nel contemplare queste funzionalità, anche se rimangono delle connotazioni negative.

Infatti, l’immagine delle sonate sembra bloccata in una deformazione temporale. Esse rimangono discutibilmente più obbligate all’immagine della tradizione ottocentesca di qualunque altra composizione di Mozart.

Potremmo confrontare ciò che è stato elaborato su generi mozartiani come l’opera, il concerto o anche il quartetto per archi nel recente passato. Questi generi, tuttavia, possono essere visti incarnare conflitti o dualità, e questa è stata una delle leve principali per ridefinire il compositore, per andare oltre quello che è stato percepito come un insipido Classicismo. Ma come possiamo individuare una simile dinamica nelle sonate, un mezzo per solista?

Ci sono stati due modi principali per provare a increspature la loro superficie liscia. Letture di singoli movimenti di sonata che gonfiano la loro pluralità argomentativa o retorica hanno aiutato a creare qualche necessaria frizione. In secondo luogo, prassi esecutive storiche hanno messo in evidenza la misura in cui l’immagine dominante è condizionata dall’approccio dei musicisti su strumenti moderni. Questo, smussando tipicamente le indicazioni di articolazione e dinamica, ha generato un consistente sapore di “dolcezza lirica”, che Malcolm Bilson ha definito “eccessivamente gentile”.

A questo punto, il mio approccio è tradizionale anch’esso nell’implicare che la sonata è la modalità predominante, o almeno quella più significativa, della produzione

mozartiana per pianoforte solo. Per chiarire ciò che voglio dire, consideriamo il pensiero di Mark Everist sul Quintetto per pianoforte e fiati K 452:

«La ricezione del Quintetto per pianoforte e fiati a partire dal 1945 è dominata da questioni di genere. Il che è chiaramente legato all'esecuzione; quando lo confrontiamo con un concerto per pianoforte, stiamo confrontando un lavoro che sopravvive oggi in un contesto non facile di esecuzione professionale (il quintetto) con un altro il cui stato generico è stato amplificato in ogni momento dal pubblico, dagli interpreti e dalle istituzioni concertistiche... Considerazioni di genere riguardano anche la letteratura critica: l'organizzazione per genere di molti testi di ricerca comporta che queste opere sono messe in secondo piano».

Allo stesso modo, le sonate per pianoforte di Mozart hanno una consolidata identità di genere, e fino ad ora io ho continuato a privilegiarle a scapito di altri lavori solistici. Ma, come dato incontrovertibile, esse rimarranno inevitabilmente un fondamentale punto di riferimento per qualunque osservazione sulla produzione per tastiera nel suo complesso, e, in misura minore, per quello che Mozart realizza in altre forme da camera con lo strumento pianoforte. Il mio sguardo principale andrà alla struttura compositiva, comprendendo il suo ruolo espressivo e le sue implicazioni sociali.

Nella struttura delle composizioni per pianoforte solo non c'è uno scambio sociale nei termini della interattività legata agli altri generi musicali. Il nostro contesto primario è un grappolo di connessioni con quella quantità stilistica nota come *"il galante"*. Ciò rappresenta certamente un altro modello di socievolezza: i concetti di piacere e di intrattenimento, che sono spesso evocati, riflettono un più ampio problema della ricezione dell'arte di Mozart ed assieme dello *"Stile classico"*.

Per esempio, possiamo leggere che il quartetto per pianoforte in sol minore K 478 “non è più in alcun senso una musica di mera socievolezza, che si può ascoltare superficialmente e con un sorriso”, oppure che “i capolavori maturi del compositore trascendono l’estetica *galante* di delizioso intrattenimento e colorata giustapposizione”. Con la struttura più trasparente delle composizioni solistiche, la socievole semplicità ci sta di fronte. La grande ambivalenza critica sul *galante* riflette assunzioni a lungo mantenute sul valore artistico, sul genere di tecniche e intonazione con cui siamo a maggior agio. Un sintomo di ambivalenza che continua specialmente nella critica mozartiana, è la nozione che “il patetico e il cromatico, così come l’uso della tonalità minore in generale, siano più autentici della tipologia, statisticamente dominante, dell’affermativo modo maggiore”. Perché supporre che questi colori scuri rappresentino una verità nascosta per convenzione piuttosto che, per esempio, un mezzo di accresciuto piacere una volta che essi siano stati resi evidenti e diffusi?

Come abbiamo visto, la difesa dalle associazioni pedagogiche e infantili per le sonate è stata una costante nella loro ricezione. William S. Newman ha cercato di spostare la percezione delle opere ricordandoci che, lungi dall’essere “a mero scopo didattico”, la maggior parte delle sonate erano in effetti un veicolo proprio per le esecuzioni di Mozart. Ma anche concesso questo, ciò che resta raro è ogni tentativo di caratterizzare il loro clima espressivo in una maniera positiva, il che non sorprende data la ricezione dello stile *galante* delineata in precedenza.

Wye J. Allanbrook e Robert Levin sono tra i pochi che hanno elevato al quadrato tale sfida. Nella sua lettura dei primi movimenti delle sonate K 332 e K 333 Allanbrook offre una serie di formulazioni interessanti che potrebbero costituire la base per un riorientamento. Usa il termine “stile sensibile” come un termine ombrello per il modo

in cui noi ci rapportiamo con questa musica; e all'interno di essa, troviamo caratterizzazioni di una "riflessività privata" e di passaggi che sono "intensi ancorché riservati" o in stile da "carillon", termine usato da Levin per le variazioni K 501. Levin stesso evoca attributi quali "ritrosia teatrale", "facilità discorsiva" e "burla civettuola", all'interno di un discorso di base che è dominato da "canzonature pepate".

Un altro tentativo di rinnovamento è venuto dal movimento della prassi esecutiva. Malcolm Bilson, ad esempio, ha messo in discussione l'intero edificio del "good Mozart playing", del "modo giusto di suonare Mozart" in una riflessione sul movimento lento di apertura della sonata K282; egli suggerisce la "straordinaria potenza espressiva" che può emergere quando la scrittura è presa sul serio, invece di essere appiattita nella maniera familiare. (Questo è ciò che Alfred Brendel, un interprete su strumenti moderni, ovviamente, indica con "noli me tangere" o "Mozart vezzeggiato").

Tuttavia, questi due filoni spingono in direzioni diverse – uno tende a riconcettualizzare l'immagine esistente, l'altro a negarla. Entrambi infatti sono necessari, dato che dobbiamo riconoscere sia la centralità dello "stile sensibile", così come il più differenziato carattere della produzione complessiva.

Da quest'ultimo punto di vista, possiamo notare che le dinamiche repentine di cui Bilson scrive in modo così persuasivo si trovano comunemente nelle sonate, specialmente nelle prime. Giustapposizioni di forte e piano in genere compaiono in contesti nei quali i cambiamenti possono essere solo improvvisi, non "delicati", come sono così spesso resi.

Per quanto riguarda lo 'stile sensibile', dobbiamo ricordare che questo è un idioma condiviso. Non solo esemplifica un orientamento fondamentalmente galante ma è

particolarmente diffuso nella scrittura per pianoforte solo. Infatti, tale stile musicale ha raggiunto uno specifico riconoscimento teorico. Il teorico Friederich Rochlitz, ad esempio, lo ha soprannominato "niedlich" (carino), intendendo, nelle parole di Annette Richards, un modo che era "giocosamente e ingenuo, infantile e delicato". Chiamare questo idioma "mozartiano" è in gran parte una finzione storica conveniente - anche se se ci sono ovviamente delle particolari sfumature nel modo in cui Mozart lo gestisce. Una parte centrale di questo orientamento è l'attenzione alla melodia pura e "naturale", con un accompagnamento opportuno in modo da non comprometterla, e velocità che tendono ad essere moderate e quindi facili per l'orecchio così come per l'interprete.

Sonate come la K330, 545 e 570 sono tra i migliori esempi del modo arcadico che ciò tende a promuovere; a ricordo, esse sembrano consistere di un flusso ininterrotto di lirismo idilliaco. Questa impressione non scompare neanche con la declamazione più variata e dinamica richiesta da Bilson. Inoltre può disattivare i contrasti di materiale e figurazione, qualcosa insufficientemente enfatizzato nelle letture classiche delle sonate, che in ogni caso tendono ad affrontare i casi più promettenti.

Questo è spesso alleato con una concentrazione sul registro acuto e brillante, uno degli elementi che ha fatto di più per determinare l'immagine di una musica per bambini. In questo mondo la musica sembra non conoscere suoni bassi. E' questa auto-sufficienza, questa mancanza di contrasti interni, che tende a rendere il tono della musica difficile da valutare. E' allo stesso tempo ovviamente-innocente e finto-innocente (da qui i riferimenti alla timidezza, civetteria e simili).

Alcune opere contengono contrasti, a volte tra movimenti.

La sonata K332, dopo un primo movimento che è indubbiamente frammentato da un

punto di vista topico, presenta un Adagio il cui continuo cantabile, totalmente concentrato è in forte contrasto; nella K 283 il vigoroso finale Presto, con la sua forte fisica presenza e con il suo abbondante spirito ritmico, allude ad uno stile inferiore a quello che si trova nei raffinati primi due movimenti.

E poi ci sono intere opere che smentiscono l'idea che Mozart abbia aderito ad un basilare, indispensabile idioma per le sue sonate. La K 310, in la minore, ha un primo movimento che precipita in un torrente di figurazioni, facendo un uso completo e drammatico dei registri bassi di cui le sonate più galanti sono semplicemente non consapevoli. Le tessiture sono molto meno sfumate e non ci sono melodie. Il movimento lento compensa questo con un flusso di melodia. Ma la scrittura rimane su una grande scala e c'è un grande antagonismo interno nella sezione mediana. Ne deriva una intensa esplosione dello stesso umore che abbiamo ascoltato nello sviluppo dell'Allegro, con ancora più evidenti echi barocchi – sequenze, sospensioni e ritmi puntati. Il Presto è un effettivo *perpetuum mobile*. Tessiture e sonorità sono spesso piuttosto ruvide, specialmente con tutte quelle quarte e i passaggi di terze parallele nei bassi con la mano sinistra.

Un'altra caratteristica innovativa e sorprendente è che il movimento è prevalentemente tranquillo: ci sono naturalmente passaggi più forti e la fine è energica, ma non ci sono esplosioni. C'è infatti poca varietà nella tipologia del materiale, un altro contrasto con la maniera "sensibile". Il più vicino che troviamo alla sua natura auto-contenuta è il trio in modo maggiore, alle battute 143-74. Qui il registro stretto e lo stile melodico hanno dei punti veramente espressivi. Infatti, suonano scomodi, specialmente nelle piuttosto frettolose, quadrate, non espansive unità di quattro battute della melodia.

La Fantasia in do minore, K475, pubblicata assieme alla Sonata in do minore, K457, funziona quasi come il negativo dello stile di scrittura prevalente nelle sonate.

All'interno della sua ampia gamma vi è una preponderanza notevole di arrangiamenti bassi e intensi. Si noti, ad esempio, il trattamento del tema dell'Andantino, in cui ogni versione è un'ottava più bassa della precedente. Questo tema di registro è elaborato con la ripresa del materiale da battuta 119, quando i tre registri sono mescolati all'interno di ogni unità di frase. La consapevolezza di questo parametro è decisamente molto più moderata nella maggior parte delle sonate. Le frequenti tessiture basse hanno chiari connotazioni di mistero e incertezza in questo brano – e ciò suggerisce, di nuovo come immagine negativa, che la usuale tessitura alta è affine al genere chiaro, luminoso, innocente e idealizzato (eppure "naturale").

In un certo senso questo confronto è ingiusto. La scrittura per il pianoforte può essere più inventiva e variata nel K475, ma poi è questo che ci si aspetta da una fantasia. Tutto ciò può mostrarci che Mozart rispetta i limiti del genere.

Tuttavia ciò offre una prospettiva sulle pratiche della maniera Arcadica. La sonata che illustra questo fatto nel modo più radicale è la sonata in fa maggiore K533. Essa rompe con lo stile da casa non solo per la grande esuberanza del contrappunto ma attraverso una eccentricità raramente riscontrabile in altre sonate. L'apertura non è chiara nella forma, quasi diffidente, e il basso alla Alberti – che è il modo più comune di sostenere il flusso lirico – è qui decostruito. Inizia nella quarta battuta, cosa che lo fa sembrare strano, dato che normalmente è alla base di una unità completa. Aggiungendo alla stranezza, non è un compagno particolarmente adatto per la scala ascendente e quindi discendente delle battute 5-6. In realtà qui si riscontra l'unica vera comparsa che questa caratteristica strutturale tutto-meno-che-indispensabile

fa nell'intero movimento (con il suo ritorno nella ripresa). E', in altre parole, non tanto evidente. L'Andante si svolge del tutto senza figurazioni alla Alberti. E' scritto più in parti, alla maniera di Haydn o di Clementi. Molti dei suoi punti espressivi non derivano, come è stato spesso il caso, dal fraseggio melodico, ma da altri tipi di linea. (Si veda, ad esempio, la figurazione alla mano destra nel passaggio dalla battuta 23, o la progressione cadenzale immediatamente seguente, espressa semplicemente in termini di arpeggi ascendenti condivisi tra le due mani). L'impulso contrappuntistico riaffiora in un modo inaspettato nello sviluppo. Un contrappunto tortuoso invertibile tra le due mani, raddoppiato per terze, produce qualcosa di sorprendente.

Il punto di questa discussione non è quello di denigrare il modo "sensibile" e la sua gamma apparentemente limitata di opzioni per tessitura e registri, ma sollevare consapevolezza del suo contesto, della sua specificità.

C'è una apparente difficoltà generale nella percezione di gran parte della scrittura di Mozart per sola tastiera, quando è confrontata con ciò che si trova nelle forme per ensemble. Eric Blom alludeva a questo quando ha affermato di non riuscire ad afferrare il gioco d'insieme, quando il pianoforte è usato assieme ad altri strumenti (il che per i nostri scopi comprende il quattro mani e il duo pianistico).

Mozart, è stato sottolineato, non può facilmente esercitare le sue tecniche preferite, alternanza e antifonia, e così queste opere possono sentirsi non oggetto di attenzione da prospettive di registro e di tessitura. Allo stesso modo sfuggente è la questione del tono espressivo, allo stesso tempo immediato e idealizzato.

La nostra continua sfida è di costruire questo modo "sensibile" per il pianoforte solo – cosa che ha contribuito così tanto a plasmare l'immagine del compositore – non in una maniera negativa ma piuttosto in positivo, cosicché ci possa offrire la profondi-

tà del piacere che ha dato chiaramente agli interpreti e agli ascoltatori della fine del '700.

W.Dean Sutcliffe - Cambridge Companion to Mozart, 2003

IL FORTEPIANO DI MOZART

E' certo interessante cercare di rispondere alla domanda, su quali fortepiani abbia suonato Mozart e a quale costruttore egli abbia dato la preferenza. Sappiamo da varie lettere dello stesso Mozart e da quelle del padre Leopold, che egli stimava molto i costruttori di strumenti Stein, Späth, Schmid (e altri). Ma il nome di Anton Walter non appare in alcun documento scritto. Il fortepiano da concerto, che Mozart si procurò attorno al 1782, non porta alcuna firma. Tuttavia si deve supporre che esso sia stato costruito da Anton Walter. Ciò risulta da una lettera di Konstanze Mozart ed inoltre le ricerche organologiche, come più avanti si vedrà, hanno rivelato che il costruttore può essere stato solo Anton Walter.

Seguiamo dapprima i documenti. Il primo agosto 1781 W.A. Mozart scrive al padre «[...] ora vado a prendere in affitto un Clavier [...]» e, nella stessa lettera, un po' dopo: «[...] devo decidermi, di procurarmi un Clavier [...]». A questo proposito può essersi trattato anche di un clavicordo. Più avanti Leopold scrive alla figlia: «[...] il fortepiano a coda di tuo fratello è stato portato almeno 12 volte da casa al teatro. Si è fatto fare un grande pedale per il fortepiano, che sta sotto lo strumento a coda [...]».

Dopo la morte di W.A. Mozart troviamo in una lettera di Konstanze Mozart del 17 gennaio 1810 un passo dove Anton Walter appare come costruttore del fortepiano da concerto di Mozart. Konstanze Mozart, che aveva intenzione di regalare lo strumento al figlio Karl, scrive: «... dunque voglio fare il sacrificio di mandarti, se sarà possibile, il fortepiano di tuo Padre. E' ancora buono come era, e vorrei dire ancora migliore di quanto non fosse, prima di tutto perchè ne ho avuto gran cura, e in secondo luogo perchè Walter, da cui proviene, fu tanto gentile da reimpellarlo di nuovo e metterlo in ordine...».

(da Kurt Wittmayer in «Strumenti per Mozart» Longo Ed., 1991)

Anton Walter (5 febbraio 1752, Neuhausen auf den Fildern - 11 aprile 1826, Vienna) fu certo un grande Maestro, tanto che – nello «Jahrbuch der Tonkunst» (un almanacco pubblicato a Vienna e Praga) – sta scritto: «Walter è fino ad oggi l'artista più famoso, il miglior costruttore di questo strumento, qui da noi». Lo stesso Haydn fece il suo elogio, in una lettera del 1790: «Sicuramente il mio amico Walter è il più celebre».

WOLFGANG AMADEUS MOZART

Sonata K 283

Nel 1774 Mozart ricevette la commissione di scrivere un'opera da parte di Maximilian III Joseph, l'elettore di Baviera, per la stagione di carnevale 1775. E' "La finta giardiniera" K 196. Mozart si reca a Monaco per dirigerne la prima e si ferma parecchi mesi componendo la Messa K 220, numerosi Divertimenti per fiati e una raccolta di sei sonate per pianoforte (K 279-284). Sonate destinate alla sua attività concertistica e che presenta non solo a Monaco, ma anche a Augsburg, Mannheim e Parigi. La Sonata K 283 fu composta fra il 14 gennaio e il 6 marzo 1775 a Monaco.

Sonata K 457

L'autografo della Sonata porta scritto: *"Sonata per piano solo. Composta per la Signora Theresa von Trattner dal suo umilissimo servitore Wolfgang Amadeus Mozart. Vienna 14 ottobre 1784"*.

E' un omaggio generoso alla sua allieva di talento, ventiseienne (1758-1793), vedova di un editore ed imprenditore viennese.

La sonata fu pubblicata come op. XI da Artaria a Vienna nel 1785 (l'annuncio dell'edizione è del 7 dicembre) assieme alla Fantasia K 475 che Mozart aveva scritto il 20 maggio 1785, quindi sei mesi dopo la Sonata.

Sonata K 330

Il gruppo delle Sonate K 330-332 fu pubblicato da Artaria & Co. a Vienna nel 1784. La sua composizione risale al periodo salisburghese compreso fra il luglio e la fine di novembre 1783.

Sonata K 333

Le rassomiglianze fra questa sonata e la sonata op. 17 n. 4 di J.C. Bach hanno indotto erroneamente molti studiosi a pensare che Mozart avesse scritto la Sonata K 333 poco dopo l'incontro a Parigi con Johann Christian Bach nel 1778. Recenti indagini sulla scrittura del manoscritto e sulla carta usata fatte da W. Plath e A. Tyson suggeriscono invece che Mozart abbia scritto la sonata alla fine del 1783 dopo il suo ritorno a Vienna via Linz, dopo un lungo soggiorno autunnale a Salisburgo.

In quel tempo Mozart preparava la sua musica per la prossima stagione invernale di concerti a Vienna: la sinfonia "Linz" K 425, dove opere comiche incompiute ("L'oca del Cairo", "Lo sposo deluso"), alcune danze (K 363, 463 e 610).

Dopo averne fatto, verosimilmente, un largo uso nei suoi concerti Mozart fece pubblicare la Sonata assieme alla Sonata K 284 "Duernitz" e alla Sonata con violino K 454 ("Strinasacchi") nell'estate 1784 come op. 7 dall'editore Christoph Torricella di Vienna.

DISCOGRAFIA

W.A. Mozart	<i>Integrali delle Sonate</i>	Bezuidenhout Uchida Perlemuter Giesecking Pires Schiff	HM Philips EMI EMI EMI Decca
	<i>Sonata K 330</i>	Arrau Backhaus Barenboim Brautigam Brendel Fischer Gould Haskil Leonhardt Pires Zacharias Vesselinova	Philips Decca EMI KC Philips EMI Sp CD Fono Str Sony DG EMI Accent
	<i>Sonata K 281</i>	Barenboim Brautigam Brendel Gilels Larrocha	EMI KC Philips DG BMG

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

	Pires	DG
	Schiff	Decca
<i>Sonata K 457</i>	Arrau	Philips
	Backhaus	Decca
	Barenboim	EMI
	Brautigam	KC
	Brendel	Philips
	Fischer	EMI
	Gould	Sp CD
	Haskil	Fono Str
	Leonhardt	Sony
	Pires	DG
	Schiff	Decca
	Zacharias	EMI
	Vesselinova	Accent
<i>Sonata K 333</i>	Barenboim	EMI
	Brendel	Philips
	Gould	So CD
	Gulda	DG
	Larrocha	BMG
	Oppitz	TIS Nov
	Pires	Den DC
	Vesselinova	Accent
	Zacharias	EMI



Accordiamo gli strumenti di gestione del rischio...

**Marsh è il leader mondiale
nel brokeraggio assicurativo
e riassicurativo,
nella consulenza e
nei servizi di risk management**

MARSH

IL N° 1 AL MONDO NELLA GESTIONE DEI RISCHI

Milano

Bologna

Brescia

Catania

Cremona

Genova

Mantova

Napoli

Padova

Roma

Torino

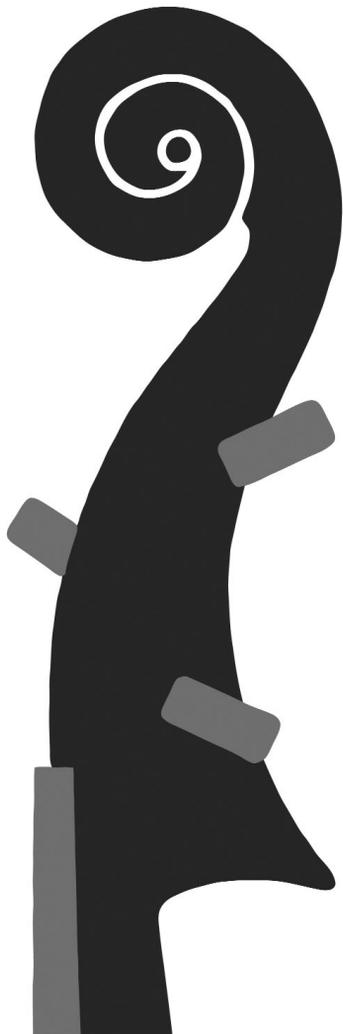
Treviso

Udine

www.marsh.it



Marsh & McLennan Companies



PROSSIMI CONCERTI
“STAGIONE CONCERTISTICA 2011/2012”

Lunedì 19 dicembre 2011 ore 20.15 - ciclo B
Auditorium C. Pollini, Padova

QUARTETTO MINETTI, archi
TILL FELLNER, pianoforte

Musiche di: **K. Szymanowski, W.A. Mozart, A. Dvorak**

Lunedì 16 gennaio 2012 ore 20.15 - ciclo A
Auditorium C. Pollini, Padova

BARTHOLD KUIJKEN, flauto
SIGISWALD KUIJKEN, violino
WIELAND KUIJKEN, viola da gamba
EWALD DEMEYERE, clavicembalo

Musiche di: **J.S. Bach, C.P.E. Bach, J.Ph. Rameau**



Orchestra
di Padova
e del Veneto

MARTEDI 6 DICEMBRE (turno A)

MERCOLEDI 7 DICEMBRE (turno B)

Auditorium C. Pollini – ore 20,15

Serie Verde

Direttore

GIORDANO BELLINCAMPI

SÉBASTIEN SOULÈS, baritono

Musiche di

J. Brahms, G. Mahler