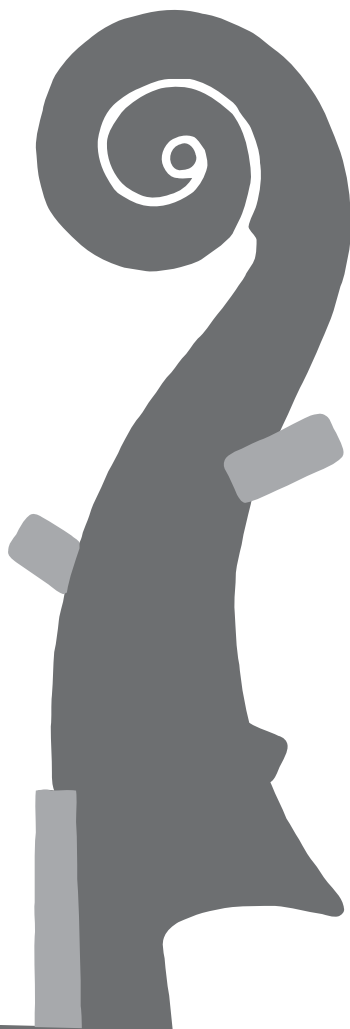




Lunedì 30 gennaio 2012

ore 20.15

CICLO A

Auditorium C. Pollini, Padova

ROBERTO CAPPELLO, pianoforte

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.

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

PROGRAMMA

Franz Schubert
(1787 – 1828)

Schwanengesang, 14 Lieder D 957,
trascrizione per pianoforte di F. Liszt (R 245, 1840)

- 1) *Die Stadt*
- 2) *Das Fischermädchen*
- 3) *Aufenthalt*
- 4) *Am Meer*
- 5) *Abschied*
- 6) *In der Ferne*
- 7) *Ständchen*
- 8) *Ihr Bild*
- 9) *Frühlingssehnsucht*
- 10) *Lieberbotschaft*
- 11) *Der Atlas*
- 12) *Der Doppelgänger*
- 13) *Die Taubenpost*
- 14) *Kiegers Ahnung*

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Isaac Albeniz

(1860 – 1909)

Suite Española op. 47

- 1) *Granada (Serenata) Allegretto*
- 2) *Cataluña (Curranda) Allegro*
- 3) *Sevilla (Sevillana) Allegretto*
- 4) *Cadiz (Saeta) Allegretto ma non troppo*
- 5) *Asturias (Leyenda) Allegro*
- 6) *Aragon (Fantasia) Allegro*
- 7) *Cuba (Notturmo) Allegro*
- 8) *Castilla (Seguidilla) Allegro*

abc.it



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.

abc.it

www.abc.it Via Venezia 49, Padova, 35131, 049 8077480



**Premium
Reseller**

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

ROBERTO CAPPELLO, *pianoforte*

Una tecnica trascendentale, una raffinatissima sensibilità artistica e spirituale, un costante impegno culturale ed intellettuale nella scelta del repertorio volto ad esaltarne i più alti contenuti, pongono l'arte interpretativa di Roberto Cappello ai vertici del concertismo contemporaneo.

Dopo la vittoria del Premio Busoni (1976), ha iniziato una grande e nobile carriera che lo ha visto acclamato protagonista nelle sale più prestigiose di tutto il mondo, sia nelle vesti di solista, che con orchestra e formazioni da camera.

All'intensa e aristocratica attività concertistica, affianca con esemplare rigore ed impegno quella didattica, che prevede numerosi master-class, seminari e corsi di perfezionamento.

In virtù della sua riconosciuta capacità di un giudizio sereno ed obiettivo è costantemente invitato a presiedere le giurie di concorsi pianistici nazionali ed internazionali.

Attualmente ricopre la carica di Direttore del Conservatorio di Musica "Arrigo Boito" di Parma.

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

L'EREDITÀ DI SCHUBERT

Quanto radicata sia la presenza di Liszt nella ricca vicenda interpretativa di Roberto Cappello lo si può ben scorgere dall'assiduità di una frequentazione che è andata parimenti accompagnandosi ad uno spirito di ricerca teso ad individuare le ragioni più intrinseche di quell'esplosione virtuosistica senza precedenti; come quelle che il giovane ungherese aveva innescato nella sua rivisitazione dei *Capricci* paganiniani, di cui proprio Cappello offrì una straordinaria testimonianza quando conquistò l'ambito traguardo del "Busoni", nel 1976, cimentandosi con le vertigini, pressoché ineguibili, della prima versione di quegli *Studi*. Ed ora questo raro approdo, rappresentato dall'integrale delle trascrizioni realizzate da Liszt dei *Lieder* di Schubert, ci offre ben tangibilmente lo spessore di una simile ricerca, nella determinazione con cui Cappello ha inteso mettere a fuoco uno dei capitoli non certo marginali della sconfinata ed incredibilmente varia opera dell'ungherese. Avviato dalla trascrizione di *Heidenröslein*, nel 1833, il rapporto di Liszt con Schubert va assumendo ben presto una consistenza che non sfuggì a Busoni il quale, rilevando la diversità di risonanza prodotta dalle trascrizioni schubertiane rispetto alle *Rapsodie ungheresi* – "con le melodie ungheresi stregò gli ascoltatori, con le trascrizioni di Schubert li incantò" – colse subito la peculiarità di questa approvazione del *melos* del musicista viennese. Non un semplice travestimento sollecitato dal compiacimento insito nel processo di divulgazione proprio della trascrizione, bensì un più integrato intervento sulla scrittura che ne determina una sostanziale innovazione; trascrizione come invenzione, dunque, nel senso che intenderà Busoni il quale sulla strada aperta da

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Liszt imprimerà un suggello definitivo a tale pratica, più correntemente intesa, invece, quale disimpegnata divagazione: non è infatti "ogni notazione già di per sé trascrizione di un'idea o di un'ispirazione astratta"? Criteri che non infirmano la sostanziale fedeltà con cui Liszt si pone di fronte al testo schubertiano ed è appunto in questa apparente contraddizione, tra la traccia indelebile del percorso del musicista viennese e la rivisitazione lisztiana, che va colta la più profonda portata di questo intenso rapporto.

Seguiamone lo sviluppo: dopo la "rosellina" del 1833, la presenza di Schubert riaffiora l'anno successivo nella terza parte delle *Apparitions* la cui origine è chiarita, nella edizione tedesca, dal sottotitolo in francese, *Fantasie sur une Valse de François Schubert*. Ma è nel 1833 che il *Lied* prende il sopravvento, dapprima nell'isolata trascrizione di *Lob der Tränen*, quindi con una raccolta di dodici *Lieder*, scelta tra i più famosi, seguita ancora dall'isolato *Der Gondelfahrer*. Subito a ridosso una nuova raccolta, l'intero *Schwanengesang*, proposto però in una diversa sequenza, così come libera appare la riorganizzazione di dodici dai ventiquattro *Lieder* che compongono la *Winterreise*, elaborata nel 1839. Il 1840 vede nascere, a fianco di altre trascrizioni di *Lieder* di Beethoven e di Mendelssohn, un gruppo di quattro *Lieder* schubertiani (*Litanei*, *Himmelsfunken*, *Die Gestirne*, *Hymne*) unificati, nella loro inclinazione spirituale, con il titolo di *Geistliche Lieder*.

Risputa Schubert nel 1846, dapprima con una raccolta di *Sei melodie* tra cui figura la notissima *Die Forelle*, riproposta isolatamente in quello stesso anno in una seconda versione, quindi con la raccolta dei *Müllerlieder*, riunente sei dei venti *Lieder* che compongono il ciclo *Die schöne Müllerin*. E' questa l'ultima rivisitazione pianistica di *Lieder* schubertiani (nel 1860 ne proporrà sei con accompagnamento orche-

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

strale) ma il nome di Schubert è ancora presente nel 1851 con la versione per pianoforte e orchestra della *Wandererfantasie* e l'anno successivo con la composizione delle *Soirées de Vienne*, nove valzer-capricci su temi del musicista viennese; se in questa raccolta l'eco schubertiano si conserva in tutta la sua originaria purezza data dalla stessa linearità sonora, ben diverso appare il rapporto con la *Wandererfantasie*, una rilettura cruciale per penetrare a fondo la tensione creativa racchiusa nell'incontro tra i due musicisti e giustamente Roberto Cappello, inserendola entro l'integrale liederistico, ha voluto indicarla in questo ruolo portante di arco di volta. Che, infatti, Liszt si sia soffermato su quest'opera ampliandone la prospettiva spaziale attraverso una versione orchestrale va ben al di là di quella funzione di divulgazione svolta dal compositore con la riduzione pianistica di tante pagine sinfoniche, dalle *Sinfonie* di Beethoven – “*partitions de piano*” come le chiamava – alla *Fantastica* di Berlioz, la direzione è addirittura in senso contrario muovendo dal pianoforte per approdare al grande spazio orchestrale, ciò che significa aver posto l'accento sulle virtualità racchiuse in un'opera singolare che, nello sviluppo sonatistico schubertiano occupa una posizione di raccordo tra le Sonate giovanili e le grandi della maturità. Un'opera bifronte, verrebbe da dire, osservando come da un lato essa riverberi un fervore pianistico che, nella sua estroversa brillantezza, sembrava sintonizzarsi con i caratteri del pianismo di Hummel, di cui era non a caso allievo il dedicatario, Emanuel Karl. Ma se la particolare animazione tastieristica, abbastanza estranea al pianismo schubertiano, può risultare coerente con l'idea stessa di “fantasia”, così come questo genere era andato sviluppandosi dall'epoca barocca, in realtà proprio da tale libertà il compositore sembra trarre nuovi stimoli per la tensione sonatistica; così che in effetti nei quattro movimenti della *Wanderer* noi possia-

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

mo scorgere l'architettura di una vera e propria Sonata, dove però la natura di "fantasia" agisce in senso contrario a quello più convenzionalmente strutturale della Sonata, mostrando un conflitto tra libertà improvvisativa e necessità della forma che lascia trapelare la propria "funzionalità" – quella funzionalità conflittuale che sorregge del resto l'intero percorso beethoveniano – nel rapporto, ad esempio, tra l'individuazione dei quattro movimenti ed il loro incatenamento senza soluzioni di continuità; ma soprattutto nella ricerca di un'unità dedotta dall'esterno, quel motivo del *Lied* "Der Wanderer" che, sviluppato più esplicitamente nel movimento lento, funge da vero e proprio elemento connettivo dell'intero lavoro; sul quale quell'idea del viaggio che è il vero movente sotterraneo della poetica schubertiana – metafora insistente di cui l'àtona conclusione della *Winterreise*, sulla monotona ghironda del *Leiermann*, offre l'estrema rivelazione: come raggiungimento solo apparente di quella ciclicità che è puramente illusoria. E' questo disegno che Liszt ha certamente colto con quella lungimiranza che lo guidava "verso l'avvenire" nel cercare di svelare il senso attuale e futuro racchiuso nel grande, sibillino lascito beethoveniano, nel dar vita quindi ad una forma che non fosse sclerotizzata nella compiaciuta perfezione di un culto sterile bensì si aprisse al più avventuroso richiamo di una superiore unità, alla ricerca di una nuova organicità che quella forma facesse vibrare attraverso un più disincantato rapporto con la materia sonora e le suggestioni insinuanti dell'"idea poetica". Virtualità, appunto, che la ciclicità della *Wanderer*, proiettata sullo schermo allargato dello spazio orchestrale, consentirà a Liszt di sviluppare, offrendogli una traccia imprescindibile per quel cammino che avrà le sue tappe fondamentali nei due Concerti, nella *Sonata in si minore*, nei poemi sinfonici, nella *Faust-Symphonie*. Ed è proprio su questo fondale che credo si debbano considerare anche le trascr-

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

zioni liederistiche schubertiane, sottraendole cioè all'occasionalità della pura funzione divulgativa – smentita del resto sia dal fatto che lo stesso Liszt eseguì in pubblico soltanto pochissime di queste trascrizioni (con preferenza *Ave Maria* e *Erkönig* quindi *Die Forelle*) che dalle stesse difficoltà della virtuosistica scrittura, non certamente alla portata dei “dilettanti” – per riportarle più direttamente alla radice dell'estetica lisztiana, a quella nozione di “idea poetica” intesa come principio dello stesso processo formale; l'accostamento al *Lieder*, la sua appropriazione alla tastiera, assorbendo il testo e trasformandolo in pure immagini “senza parole” è certamente un passo significativo che nel rapporto con Schubert acquista anche una risonanza formale non ignorabile, sia per quanto riguarda la struttura di ogni singolo *Lied* che quella complessiva di ogni ciclo; aspetto quest'ultimo che è stato quasi sempre occultato dalla pratica dei molti concertisti di offrire *Lieder* isolati. Si è in tal modo perso di vista il senso del progetto che ha guidato Liszt nel costruire questi cicli: sia che prendesse come oggetto quelli già definiti come tali, come nel caso di *Die schöne Müllerin*, della *Winterreise* e di *Schwanengesang* (benchè quest'ultimo non progettato da Schubert) che quelli ricomposti liberamente, come i 12 *Lieder* del 1838; che era, appunto, un progetto di ricomposizione *ex novo* secondo un preciso disegno drammaturgico, come si vede nei criteri di scelta operati coi *Müllerlieder* e con la *Winterreise*, in entrambi i casi una selezione, e pure dalla ristrutturazione di *Schwanengesang*, invece trascritto integralmente ma secondo una sequenza del tutto nuova. E' un vero e proprio disegno strutturale ciclico quello che il trascrittore persegue, dove progetto “narrativo” e piano tonale individuano nuove corrispondenze, con soluzioni che vedono talora interventi sulla struttura di uno stesso *Lied*, come nel caso di *Die Nebensonnen* che viene raddoppiato, mentre, sempre in *Winterreise*,

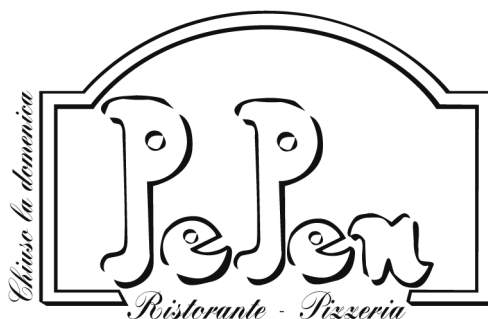
AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Der Leiermann e *Täuschung* vengono fusi insieme e così pure *Der stürmische Morgen* e *Im Dorfe*. Ancor più esplicito il progetto costruttivo nei 12 *Lieder*, attraverso l'articolazione dell'arco drammaturgico dove le punte più intense, dal parossismo di *Erkönig* alla drammaticità di *Die junge Nonne* trovano un simmetrico bilanciamento emozionale nella dolcezza dell'avvio di *Sei mir gegrüsst* e nel sublimato epilogo di *Ave Maria*. E tuttavia tale mutamento di prospettiva non sovverte, si è detto, lo spirito ineffabile di questi *Lieder*. Liszt ne rispetta fedelmente la fisionomia melodica come quella armonica, privilegiando sempre quella che Thalberg indicherà come *l'art du chant appliquée au piano*, nei modi più naturali, ma pure fantasiosi come quando nei *Lieder* strofici si trova ad articolare il rinnovarsi del canto attraverso diversi assetti tra le due mani; rivive la tempèrie di ogni pagina prolungandone la risonanza emotiva attraverso l'estro di una diversa strumentazione, ma sempre con una nitidezza che suona come garanzia dell'eredità ricevuta, come meglio ha scritto Busoni:

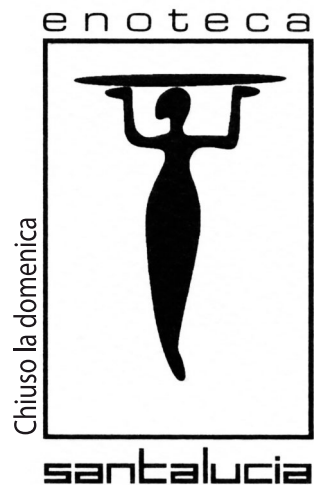
"Le versioni delle trascrizioni da Schubert hanno raggiunto di primo acchito quella perfezione immutabile che è propria solo di quanto è nato organicamente. L'entusiasmo che il trascrittore prova per Schubert, nell'immediatezza d'una scoperta, sta sospeso sulla primavera della melodia schubertiana come un vapore di alba. Come fece bene il maestro a non disperderlo con l'illuminazione più chiara, senza sfumature, dei suoi raggi meridiani!".

Gian Paolo Minardi

tratto da *"Der Wanderer"* cofanetto 4 cd
Acustica Edizioni Musicali,
Campi Salentina 1999



Ristorante - Pizzeria
Piazza Cavour, 15 - Padova
Tel. (049) 8759483



Piazza Cavour
angolo via Calvi, Padova
Tel. (049) 8759483

Per la tua cena dopo concerto con gli amici

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

FRANZ SCHUBERT*Schwanengesang e Lieder su testi di Seidl*

Nel gennaio 1829, due mesi dopo la morte di Schubert, l'editore viennese Tobias Hasslinger, con cui Schubert aveva strettamente collaborato negli ultimi anni della sua vita, pubblicò un annuncio sulla stampa viennese nel quale si presentava *Franz Schubert's Schwanen-Gesang. 14 Lieder*, "il frutto finale della sua nobile creatività Scritto nell'agosto 1828, poco prima della sua morte."

Hasslinger aveva ottenuto i diritti per questi Lieder nel dicembre 1828 dal fratello di Schubert Ferdinand, che stava facendo trattative per l'eredità del compositore e aveva dato a questi Lieder il titolo collettivo di *Schwanengesang*. In realtà c'erano due gruppi di Lieder: sette Lieder su testi di L. Rellstab e sei su testi di H. Heine. Questi due gruppi sono contenuti in un comune manoscritto dell'agosto 1828 e sono oggi raccolti assieme come *Schwanengesang* (D 957), assieme al singolo Lied, *Die Taubenpost*, su una poesia dell'amico G. Seidl (D 965A).

I Lieder non formano un ciclo unico ma ciascun gruppo appare completo in se stesso.

Nel gruppo su testi di Heine sono raccolti tutti i Lieder che Schubert compose su poesie di Heine; lo stesso succede con il gruppo di Lieder su testi di Rellstab; a parte i Lieder contenuti in *Schwanengesang* gli unici altri Lieder che Schubert scrisse sui testi di Rellstab sono quelli per *Auf dem Strom* con il corno, per il Lied strofico *Herbst* che ci è giunto come un foglio d'album per H. Panofka, oltre al Lied incompleto *Lebensmut*.

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Una certa aneddotica circola riguardo i Lieder su testi di Rellstab. Durante un viaggio a Vienna nel 1825 L. Rellstab aveva permesso la copiatura di alcune sue poesie come riportato nei quaderni di conversazione di Beethoven, che era stato pregato dal poeta "di sceglierne qualcuno da musicare".

Ciò non accadde, in ogni modo Rellstab ricorda nelle sue memorie che "le pagine che facevano parte dell'eredità di Beethoven, gli furono più tardi restituite". Alcune di esse erano state annotate da Beethoven stesso e, secondo Rellstab, furono proprio queste a suscitare l'interesse di Schubert. Se la cosa è vera ciò proverebbe una volta di più il fatto che Schubert vedeva se stesso come l'erede di Beethoven anche nell'ambito della composizione liederistica.

Schubert incontrò la poesia di Heine – in particolare il ciclo *Heimkehr* nel *Buch der Lieder*, pubblicato nel 1827 – nel gennaio 1828 in un volume della biblioteca del suo amico Franz von Schober. Nell'autunno del 1828 Schubert diede il volume al cantante Karl von Schönstein che molti anni dopo disse che tutte le poesie del volume "che poi apparvero in *Schwanengesang*" portavano un segno di Schubert, una testimonianza di quanto accuratamente Schubert scegliesse i suoi testi. Nel suo manoscritto i testi hanno un ordine diverso da quello previsto da Heine. Numerosi sono stati i tentativi di restaurare l'ordine seguito da Heine ma, trattandosi di sole sei poesie su ottantotto, non c'è alcuna unità di contenuto da salvare ed è meglio quindi conservare l'ordine di Schubert.

I Lieder su testi di Heine furono i soli Lieder che Schubert offrì ad un editore: il 2 ottobre 1828 scrisse all'editore Probst di Lipsia: " (A parte le ultime tre sonate per pianoforte e il quintetto per archi) ho alcuni Lieder di Heine di Amburgo, che qui piacciono in maniera straordinaria ...". – un segno che egli considerava questi

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Lieder come un gruppo autonomo.

Come abbiamo già detto il Lied *Die Taubenpost* su testo di Seidl fu aggiunto dal fratello di Schubert ai due gruppi di Schwanengesang. Questo è forse l'ultimo Lied di Schubert se non addirittura l'ultima sua composizione completa (a meno che questa non sia *Der Hirt auf dem Felsen*, perché entrambi portano la stessa data di ottobre 1828). Johann Gabriel Seidl fu un amico viennese di Schubert e molte sono le poesie che Schubert mise in musica fra il 1826 e il 1828; alcune sono dei Lieder ad una voce, altre dei Lieder a più voci.

Walther Dürr

Schwanengesang – Vierzehn Lieder von Franz Schubert è un trionfo dell'arte del trascrittore, che raggiunge nelle sue maniere la profondità e il respiro della raccolta degli ultimi lieder di Schubert. Gli originali, D957, sette lieder su testi di Rellstab, sei su testi di Heine e uno di Seidl, furono raccolti e pubblicati nel 1829. Anche se Schubert non li aveva intesi in forma di ciclo, vengono di solito eseguiti in questa maniera, in un ordine abbastanza arbitrario che separa nettamente i tre poeti. Ma c'è qualcosa di scomodo nel finire con un brano non di commiato come *Die Taubenpost*, difficile dopo *Der Doppelgänger*, e anche se Liszt conserva la giustapposizione di questi due brani, non esita a ritornare in tonalità minore per concludere il ciclo e a scegliere un diverso ordine per gli altri lieder.

I brani di Liszt corrispondono ai lieder n. 11, 10, 5, 12, 7, 6, 4, 9, 3, 1, 8, 13, 14, 2 dei lieder pubblicati.



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

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

ISAAC ALBENIZ*Suite Española*

La *Suite Española*, i cui otto pezzi consacrati ciascuno a una città o a una regione della Spagna, si raggruppano secondo un principio di unità coerente, pone innanzitutto nel dettaglio un difficile problema cronologico. Solo due dei brani possono essere datati con precisione: il n. 2 (*Cataluña*) e il n. 8 (*Cuba*), i cui autografi portano rispettivamente le date del 24 marzo 1886 e 25 maggio 1886. Ma c'è ragione di credere che i diversi brani della *Suite* non siano stati tutti composti nello stesso momento. In effetti esiste un curioso album manoscritto in cui Albeniz aveva riunito lui stesso, alla data del 21 marzo 1887, per farne omaggio "a S.M. la Regina Reggente", una raccolta delle sue opere. La *Suite* vi figura, ma incompleta, comprendendo solamente il n. 2, il n. 8, il n. 1 (*Granada*) e il n. 3 (*Sevilla*). Ma nella testa di Albeniz (e nella copertina del primo pezzo) la *Suite* aveva già la forma che conosciamo oggi, con la differenza che *Cadiz* (n. 4) è presentato come una *saeta*, mentre nell'edizione definitiva diventerà una *cancion*. Da notare inoltre che i quattro brani mancanti sono stati tutti pubblicati con altri titoli in epoche diverse senza alcun rapporto con la *Suite*. Questi doppi utilizzi sarebbero senza spiegazione se i quattro brani fossero davvero stati concepiti da Albeniz per la *Suite Española*. La verità è che noi ignoriamo quali siano in effetti i brani che Albeniz voleva far comparire sotto i titoli di *Cádiz*, *Asturias*, *Aragòn* e *Castilla*. E non sappiamo nemmeno se li avesse mai composti. E al momento di pubblicare una edizione definitiva della *Suite* gli editori si sono trovati in presenza di una prima versione incompleta che hanno

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

completato con altri pezzi di diversa origine. E' difficile sapere se questo lavoro di integrazione è stato fatto in conformità con le intenzioni di Albeniz, ma comunque è un lavoro tardivo e perfino postumo: 1918. Così gli otto brani della *Suite Española* si distribuiscono in epoche diverse della carriera del compositore. E, ad un esame più approfondito, questa diversità di origine viene confermata.

I quattro brani "originali" (*Granada, Sevilla, Cataluña e Cuba*) sono caratterizzati dal fatto che l'elemento propriamente ritmico resta in generale ridotto ad un ruolo di sostegno: è l'accompagnamento di una melodia ben staccata portata fino all'estremo delle sue possibilità espressive. Negli "altri" quattro pezzi (*Cádiz, Asturias, Aragón e Castilla*) la melodia invece si frammenta, si disperde, si disintegra, a volte sparisce completamente.

Il primo brano (*Granada*), senz'altro il pezzo più vecchio, domina dall'alto il suo titolo banale di *Serenata*. Il secondo, *Cataluña (Curranda)* è meno originale, anche se offre l'interesse di appoggiarsi sul folklore della regione natale di Albeniz. La *curranda* è una danza catalana di un carattere un po' pesante e rozzo, imitazione della *corrente* francese, resa popolare in Catalogna dai suonatori di vihuela dei secoli passati. Al contrario la grande *Sevillana* (terzo movimento, eseguito da Albeniz assieme a *Granada* il 24 gennaio 1886) offre una grande ricchezza di prospettive. Il suo taglio è, si può dire, già classico: una *copla* centrale che sorge in piena luce dai movimenti puramente ritmici che la inquadrano. Non si saprebbe ammirare abbastanza come Albeniz, in queste parti iniziali e finali, abbia saputo gonfiare il ritmo fino a farlo esplodere. Il quarto pezzo *Cádiz* è anch'esso un esempio di architettura ritmica, basato su un raggruppamento di tre note, riprese da un ambiente di chitarra, uno di questi "strappati" che hanno precisione e forza su quel debole strumento.

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Nel quinto brano (intitolato *Asturias* dagli editori, al quale bisognerebbe però dare il suo vero titolo di *Preludio*) Albeniz è stato costantemente sollecitato dal particolare stile della chitarra. Il sesto pezzo che porta il titolo di *Aragon (fantasia)* è in effetti una fantasia sul tema della *jota* aragonese. Il brano successivo (settimo) è l'incomparabile *Seguidilla*. L'eloquenza musicale di questo brano non è traducibile in parole e solo un'audizione impeccabile può darne un'idea. In Francia era il trionfo di Blanche Selva (*) che realizzò il tour de force di decifrare il movimento alla presenza del compositore, e successivamente di Alfred Cortot. Non è esagerato dire che il brano è senza analogie in tutta la letteratura pianistica per la trasfigurazione del ritmo. Il brano finale intitolato *Cuba (capriccio)* è anch'esso spagnolo: non dimentichiamo che nel 1886 Cuba faceva parte della Spagna. Albeniz che aveva visitato l'isola nel corso della sua giovinezza aveva una predilezione per la cadenza speciale della danza cubana: il brano è quindi un *capriccio creolo*.

Gabriel Laplane

"Albeniz, sa vie son oeuvre",
prefazione di Francis Poulenc,
Édition du Milieu du Monde, 1956

(*) Blanche Selva, pianista franco-catalana, nel 1904 eseguì in 17 recital la prima integrale delle opere per tastiera di J.S.Bach. Albeniz le chiese di interpretare *Iberia*. [N.d.T.]

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

DISCOGRAFIA**F.Schubert/F.Liszt***Schwanengesang*

R. Cappello
V. Lititsa
F. Chiu
L. Howard
O. Yablonskaya
A. Peebles
F. Clidat

Acustica
DVD
HM
Hyperion
Naxos
Meridian
Decca

Standchen

J. Kalichstein
K. McMillan
E. Kissin
M. Peraya
B. Engerer
W. Horowitz
S. Rachmaninov
P. Nagy
J. Bolet
T. Duis

Audiofon
CbC
RCA
Sony
Decca
DGG
RCA
Naxos
Decca
Capriccio

AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

<i>Der Doppelgaenger</i>	D. Fray	Atma
<i>Die Stadt</i>	M. Pikulski	ZigZag
<i>Liebesbotschaft</i>	M. Dichter	Philips
	A. Volodos	Sony
	V. Tryon	Naxos
	I. Biret	Naxos

I. Albeniz

<i>Suite op. 47</i>	G. Gonzalez	Naxos
	A. De Larrocha	EMI
	R. Requejo	Claves
	J. Bream (chitarra)	RCA



PROSSIMI CONCERTI

“DOMENICA IN MUSICA”

Domenica 5 febbraio 2012 ore 11.00

ZLATA CHOCHIEVA, pianoforte

1° Premio 1° Concorso Pianistico Internazionale Guido Alberto Fano (Camposampiero 2010)

Musiche di:

B. Galuppi, C. Franck, F. Chopin, S. Rachmaninov, S. Prokofiev

“STAGIONE CONCERTISTICA 2011/2012”

Lunedì 6 febbraio 2012 ore 20.15 - ciclo B

Auditorium C. Pollini, Padova

MATTEO EVANGELISTI, flauto

IRENE VENEZIANO, pianoforte

Musiche di:

G. Donizetti, E. Varèse, C. Reinecke, A. Casella, I. Fedele, A. Jolivet

GRUPPO STUDENTESCO **SPIRTO GENTIL**
in collaborazione con
AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

MARTEDÌ 14 FEBBRAIO 2012

Auditorium C. Pollini, Padova - ore 20,15

RAMIN BAHRAMI
pianoforte

J.S. Bach: Variazioni Goldberg BWV 988

Incontro per gli studenti ed il pubblico con il M° Ramin Bahrami
nella Chiesa di Santa Caterina d'Alessandria, in via Cesare Battisti 245
(il pomeriggio, orario in via di definizione)
in collaborazione con il Centro Universitario Padovano

Prezzi:

Interi euro 12,00 – Ridotti Carta Argento e abbonati Amici della Musica euro 8,00 – Studenti euro 5,00

Prevendita:

Gabbia Dischi (Via Dante 8, Padova) – Musica Musica (Via Altinate 20, Padova)
e presso l'Auditorium Pollini mezz'ora prima dell'inizio del concerto.

Un concerto del Gruppo Studentesco Spirto Gentil,
in collaborazione con Amici della Musica di Padova

Iniziativa finanziata con il contributo dell'Università degli Studi di Padova
sui fondi della legge 3.8.1985 n. 429

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



AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA

Via San Massimo n. 37, 35128 - Padova / tel. 049 8756763, fax 049 8070068
e-mail: info@amicimusicapadova.org / web: www.amicimusicapadova.org



Orchestra
di Padova
e del Veneto

MERCOLEDÌ 8 FEBBRAIO (turno A)

VENERDÌ 10 FEBBRAIO (turno B)

Auditorium C. Pollini – ore 20,15

Serie Blu

Direttore e violoncello solista

STEVEN ISSERLIS

Musiche di

J. Haydn, L. Boccherini, A. Glazunov, S. Prokofiev

Percorso Prokofiev