

# Amici della Musica di Padova

67a stagione concertistica  
**2023|2024**

**Lunedì 25 marzo 2024**

Ciclo B, Tastiere

Auditorium C. Pollini, Padova - ore 20.15

**NIKOLAY LUGANSKY** *pianoforte*

## ***Un pianoforte per Padova***

*Steinway grancoda della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo  
messo a disposizione della città (2004)*

Con il sostegno della



**Fondazione**

Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo



COMUNE DI PADOVA  
Assessorato alla Cultura



REGIONE DEL VENETO

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**

**PROGRAMMA**

**Felix Mendelssohn-Bartholdy**

(1809 - 1847)

6 Romanze senza parole:

- op. 19 n. 1 in mi maggiore
- op. 38 n. 6 in la bemolle maggiore 'Duett'
- op. 67 n. 4 in do maggiore 'Spinnerlied'
- op. 67 n. 6 in mi maggiore
- op. 67 n. 2 in fa diesis minore
- op. 85 n. 4 in re maggiore

**Frederic Chopin**

(1810 - 1849)

Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47

Notturmo in re bemolle maggiore op. 27 n. 2

Ballata n. 4 in fa minore op. 52

\* \* \* \* \*

**Richard Wagner**

(1813 - 1883)

L'ingresso degli Dei nel Walhalla. Scena 4  
da "L'oro del Reno"

*(trascrizione L. Brassin/N. Lugansky)*

4 Scene dal "Il Crepuscolo degli Dei"

- Duetto d'amore di Brunilde e Sigfrido (Prologo)
- Viaggio di Sigfrido sul Reno
- Marcia funebre di Sigfrido (Atto III)
- Finale: Sacrificio di Brunilde (Atto III)

*(trascrizione N. Lugansky)*

## **NIKOLAY LUGANSKY**

Nato a Mosca nel 1972 in una famiglia di scienziati, è stato allievo della famosa pianista e docente Tatiana Nikolaeva e di Sergej Dorenskij, attuale direttore della Scuola Musicale Čajkovskij di Mosca e ha vinto numerosi concorsi internazionali, tra cui International Bach Competition di Lipsia nel 1988, All-Union Rachmaninov Competition nel 1990 e Čajkovskij International Competition nel 1994.

Collabora con prestigiose orchestre, tra cui l'Orchestre National de France, Orchestre de Paris, Royal Concertgebouw Orchestra, Rotterdam Philharmonic, City of Birmingham Symphony Orchestra, Philharmonia, London Philharmonic Orchestra, Orchestre Filarmoniche di Monte Carlo, Dresda, Monaco, Tokyo e San Francisco Symphonic Orchestra.

La lista dei direttori d'orchestra con cui ha suonato annovera, tra gli altri, Paavo Berglund, Riccardo Chailly, Charles Dutoit, Marek Janowski, Neeme Järvi, Vladimir Jurovsky, Emmanuel Krivine, Sir Charles Mackerras, Kurt Masur, Sir Roger Norrington, Sakari Oramo, Mikhail Pletnev, J. Pekka Saraste, Yuri Temirkanov. Per la musica da camera ha collaborato, tra gli altri, con Vadim Rudenko, Yuja Wang, Vadim Repin, Leonidas Kavakos, Isabelle Faust, Sergey Krylov, Aleksander Knyazev, Aleksander Rudin, Misha Maisky, Evgeny Petrov e Anna Netrebko.

Nel suo repertorio ci sono oltre 50 concerti per pianoforte e orchestra, opere di stili ed epoche diverse: da Bach alla musica contemporanea.

La sua discografia include registrazioni per Melodiya, Erato, Warner, DGG, Naïve, Harmonia Mundi. I suoi album hanno ricevuto premi interna.

RNikolai Lugansky ha registrato per la Warner-Classics Int. gli *Études* e *Préludes* di Chopin, *Préludes* e *Moments Musicaux* di Rachmaninov, tutti i *Concerti per pianofor-*

## **Amici della Musica di Padova**

te di Rachmaninov sotto la direzione di Sakari Oramo, il *Concerto n. 1 per pianoforte* di Čajkovskij e le *Sonate n. 4 e 6* e brani dal balletto *Romeo and Juliet* di Prokofiev, oltre alle *Sonate n. 23, 14 e 7* di Beethoven. Le sue incisioni hanno ricevuto importanti riconoscimenti: Award of Terence Judd, Diapason d'Or de l'Annee (3 volte), ECHO Klassik (3 volte), Choc du Monde de la Music, Preis der Deutschen Schallplattenkritik e BBC Music Magazine Award.

Di recentissima pubblicazione (marzo 2024) un CD per Warner con le sue trascrizioni di Wagner.

## **NOTE AL PROGRAMMA**

### **MENDELSSOHN-BARTHOLDY**

#### **Lieder ohne Worte**

Libro I. op. 19 (1829-30) pubblicato a Londra col titolo "*Original Melodies for the Pianoforte*"

Libro II. op. 30 (1833-34)

Libro III. op. 38 (1836-37)

Libro IV. op. 53 (1839-41)

Libro V. op. 62 (1842-44)

Libro VI. op. 67 (1843-45)

Libro VII. op. 85 postuma (1843-45)

Libro VII. op. 102 postuma (1842-45)

Il Biedermeier, espressione del rapporto positivo del musicista con la società della Restaurazione, muore con i moti rivoluzionari del 1830, che mettono in evidenza la vulnerabilità dell'assetto esistente e, portando al potere in Francia la borghesia, danno un significato, danno un obbiettivo di trasformazione sociale all'azione degli intellettuali che nella Restaurazione non si riconoscevano. Il Romanticismo rappresenta il nuovo corso storico, che nella sua fase ascendente durerà fino alla tentata rivoluzione democratica del 1848 e in cui opera la generazione nata intorno al 1810, che per quanto ci riguarda comprende Mendelssohn, Chopin, Schumann, Liszt. In tutti questi artisti troviamo un momento Biedermeier, che appartiene alla loro adolescenza e che è più o meno rilevante in ragione della maggiore o minor precocità di ciascuno. In Mendelssohn, precocissimo musicista, il momento

Biederman occupa una decina d'anni, e in campo pianistico comprende le tre *Sonate*, il *Concerto* in la minore per pianoforte e archi, il *Capriccio brillante* op. 22 per pianoforte e orchestra, i due *Concerti* per due pianoforti, il *Rondò capriccioso* op. 14.

La prima serie delle **Romanze senza parole** (1829-30) segna invece un progresso decisivo nello sfruttamento della cantabilità pianistica. Nel primo pezzo (op. 19 n. 1) la disposizione strumentale è quella fieldiana tipica, ma la distribuzione è diversa e molto più ingegnosa. Due battute di introduzione ci danno la formula dell'accompagnamento ritmico-armonico che durerà per tutto il pezzo: sviluppo di accordi in quartine di sedicesimi. Alla fine della seconda battuta entra in registro medio la melodia che, con non poca sorpresa dell'ascoltatore esperto di fatti tecnici, si sovrappone tranquillamente all'accompagnamento, mentre nel basso spunta una contromelodia. In quel momento Mendelssohn divide la mano, per così dire, in due settori: affida a mignolo, anulare e medio della destra la melodia (soprano), a mignolo e anulare della sinistra la contromelodia (basso) e fraziona le quartine di sedicesimi tra indice e pollice della destra e indice, pollice, indice e medio della sinistra. La soluzione non è soltanto ingegnosa meccanicamente, ma coloristicamente. Le dita che eseguono melodia e contromelodia, più adatte a esercitare la presa, trattengono il peso del braccio appoggiato sul tasto abbassato e lo trasferiscono da un tasto all'altro; le altre dita, più adatte alla percussione, lavorano restando alla superficie del tasto e come se fruissero del comodo Guidamani di Kalkbrenner. Nel 1824 Mendelssohn era un ragazzo di quindici anni, nel 1829 era un maturo musicista di vent'anni: il progresso della sua scrittura si spiega prima di tutto per questa ragione anagrafica; ma non si spiegherebbe interamente se verso il 1830 non fosse avvenuto un cambiamento anche nel pianoforte. Nel 1821, Sebastian Erard aveva brevettato il doppio scappamento, che modificava la meccanica; nel 1825 Alpheus

Babcock aveva brevettato il telaio metallico, fuso in un sol blocco, del pianoforte a tavolo; nel 1826 Henry Pape aveva brevettato la copertura in feltro, anziché in pelle, del martelletto; tra il 1820 e il 1830 si era generalizzata l'adozione di barre metalliche di tensione e di placche metalliche: il pianoforte si era trasformato in un nuovo strumento, tutto da scoprire. Mendelssohn fu uno degli scopritori. L'intensità del cantabile nella *Romanza senza parole* op. 19 n. 1, favorita dal pedale di risonanza e dalla vibrazione per simpatia, ma soprattutto dalla disposizione pianistica e dal tocco, è una di quelle svolte che segnano la storia dello strumento facendo avanzare l'utopia del Cristofori, e Mendelssohn sfrutta la sua scoperta da vero rampollo di sagace banchiere. Si veda la *Romanza senza parole* op. 38 n. 6, intitolata *Duetto*: la melodia appare alternativamente al tenore e al soprano, con una molteplicità di soluzioni tecniche che qui non è il caso di esaminare, e viene alla fine gloriosamente intonata in ottava: ottava che per la prima volta non è più un raddoppio, ma l'unione di due voci, della voce maschile e della voce femminile e che rappresenta il culmine emotivo di un pezzo in cui circola inequivocabilmente un sottile ma conturbante erotismo. Mendelssohn impiega la sua caratteristica strumentazione anche in movimenti veloci o velocissimi (*Romanza senza parole* op. 38 n. 3), variandola in diversi modi, con uso sia di accordi arpeggiati (op. 62 n. 6), sia di uno staccato leggero (op. 67 n. 2), sia di accordi ribattuti (op. 85 n. 3), sia delle mani alternate, con effetti di accompagnamento fitti, incisivi, frementi (op. 53 n. 6).

Mendelssohn non è certamente un inventore che cava tutto da un suo cilindro magico: ad esempio, il gioco delle mani alternate era una scoperta di August Eberhardt Müller; e una conoscenza degli autori minori e minimi del Biedermeier più approfondita di quella che oggi possediamo ci permetterebbe probabilmente di ritrovare molti altri esempi di sperimentazioni svolte tra l'inizio del secolo e il 1830 circa. Mendelssohn e gli altri romantici portano però a definitiva significazione

estetica i tentativi e le ricerche del precedente periodo, e iniziando nel contempo nuove ricerche sulle potenzialità del pianoforte quale si andava fissando, quanto a principi di costruzione, tra il 1830 e il 1840. **(Piero Rattalino)**

## **CHOPIN**

### **BALLATE**

Le Ballate, come gli Scherzi, sono un'opera creata da Chopin. Certo il nome non è nuovo e lo si incontra già nel Duecento e nel Trecento, ma si tratta di ricordi lontanissimi, mentre le Ballate dell'inizio dell'Ottocento, composte da autori noti e meno noti, da Schubert a Schumann, da Loewe a Bürger, o sono testi letterari, o musiche su testi letterari.

La novità consiste nel fatto che le Ballate di Chopin sono strettamente strumentali e non si riferiscono in modo diretto ad alcun testo letterario. E qui nasce il primo problema: Chopin confessò a Schumann che l'idea della Ballata gli era venuta dalle Ballate di Mickiewicz e si ritenne da allora in poi, per lo meno dalla maggior parte dei musicisti e degli studiosi, che si trattasse dell'interpretazione musicale di quattro opere del grande poeta polacco (Corrado Wallenrod, Switez, Ondine, I tre Budrys). Ma tutti i tentativi fatti per cercare di far coincidere i poemi di Mickiewicz con la musica di Chopin fallirono, e non poteva essere diversamente perché si partiva da un presupposto errato: è vero che Chopin conosceva le Ballate di Mickiewicz fino dal 1827 almeno, è vero che stimava enormemente l'opera del compatriota e che furono quei poemi a dargli l'idea per i suoi, ma a differenza dei coetanei Liszt, Schumann e Mendelssohn, egli non aveva simpatia né per le opere a programma, né per i riferimenti letterari nelle opere musicali. Chopin rimase colpito, 'stimolato' dal carattere romantico delle Ballate di Mickiewicz, dal loro aspetto narrativo, fan-

tastico, epico e lirico insieme, e con questi elementi, non sui versi, costruì le sue proprie Ballate. Le quali hanno in ciò soltanto una radice letteraria derivata dal poeta polacco, come disse a Schumann e come riconobbe indirettamente dando loro quel nome.

***Ballata n. 3 op. 47***

Un primo abbozzo di questa terza Ballata può risalire all'estate o all'autunno del 1840, ma fu nell'estate seguente che l'autore la limò e la completò, spedendola poi, alla fine di ottobre, a Fontana perché la copiasse e la portasse all'editore. Purtroppo le guerre si sono accanite contro i documenti manoscritti di questa composizione: la copia che Fontana aveva fatto per l'editore Schlesinger, passata più tardi in proprietà della contessa de B. Guitant, fu rubata e probabilmente distrutta dai tedeschi durante la prima guerra mondiale; l'autografo, servito per l'edizione Breitkopf & Härtel, divenuto proprietà del conte Jan Ostrowski, fu distrutto con i suoi averi dai tedeschi a Varsavia dopo il 1939 durante l'occupazione nazista della città.

La Ballata, dedicata alla sua allieva Pauline de Noailles, fu pubblicata subito, nel novembre di quel 1841, e presentata ufficialmente da Chopin nel grande concerto tenuto nella Sala Pleyel il 21 febbraio 1842.

***Ballata n. 4 op. 52***

La quarta Ballata, dedicata alla sua allieva baronessa Charlotte de Rothschild (moglie del celebre banchiere Nathaniel che Chopin aveva conosciuto per mezzo di Walentin Radziwill all'inizio del suo soggiorno parigino) fu composta nel corso del 1842 dal momento che alla metà di dicembre di quell'anno fu proposta, insieme con le opere 53 e 54, per la pubblicazione alla Casa Breitkopf & Härtel, ed egli non aveva l'abitudine di offrire per la pubblicazione lavori che non fossero stati completati.

Tuttavia un primo abbozzo potrebbe risalire all'autunno del 1841, perchè ci è rimasto un autografo (oggi a New York) delle prime 79 misure (cioè di tutta la parte che precede il secondo tema) scritte in 6/4 (come la prima Ballata) con il raddoppio di tutte le figure. Il compositore si rese conto che così presentata l'opera rischiava di venir eseguita troppo lentamente e la riscrisse in 6/8. Nonostante l'offerta all'editore di Lipsia questa composizione (e le altre, naturalmente) non dovette soddisfarlo del tutto perchè ci lavorò su anche l'estate seguente e solo ai primi d'ottobre del 1843 la spedì all'amico Wojciech Grzymala perchè la inoltrasse; il 15 di quel mese riscrisse a Lipsia per annunciare che le tre grandi opere erano state spedite.

## **NOTTURNI**

I Notturmi sono lo specchio di un aspetto dell'arte di Chopin, non tanto del virtuosismo, quanto del suo personalissimo stile pianistico, della sua concezione della bellezza e della delicatezza del suono che esprime in splendide melodie, le quali rappresentano la manifestazione artistica della sua sensibilità. Non espressioni di protesta o rivolta, che non si adattano al genere, ma di mestizia, di dolcezza, di rimpianto, di affetto, che si valgono di tutti gli artifici del canto, sapientemente adattati al pianoforte, o creati con infinita fantasia, ma sempre avendo l'occhio a quelli. Chopin ne era consapevole e lo diceva apertamente; alla sua allieva Emilie von Timm von Gretsich insegnava che i Notturmi avevano come modello l'arte di Rubini, della Malibran, della Grisi, le cui particolarità esecutive erano state tradotte in mezzi pianistici. Bisognava anche far 'respirare' una melodia imitando il 'respiro' di quei grandi cantanti e insegnava come fare: «Sollevare il polso e lasciarlo ricadere sulla nota cantante con la più grande scioltezza che si possa immaginare». Più facile da enunciare che da eseguire.

I Notturmi, dunque, sono il regno del canto, della melodia, del legato, del tocco, della

bellezza del suono, e Chopin li insegnava a tutti i suoi allievi perché imparassero, seguendo i suoi esempi, come egli intendeva il suono, il tocco, il canto qualità richieste da tutte le sue composizioni e che si sarebbero poi applicate alle opere di altro genere. È chiaro che composizioni così concepite si prestano poco all'esecuzione in grandi teatri e per pubblici immensi, eterogenei; il loro ambiente naturale è quello stesso per il quale sono state create: la sala raccolta, il piccolo gruppo di ascoltatori di gusti raffinati e di scelta cultura.

Il primo compositore di Notturmi che abbia raggiunto risultati artistici di rilievo fu John Field, un irlandese di Dublino, allievo di Clementi, nato nell'ultimo ventennio del XVIII secolo, famoso in tutta Europa e soprattutto in Russia. Era considerato il padre dei Notturmi, e più o meno così la pensava anche Chopin il quale disse al von Lenz che il primo Notturmo di Field (in *Mi bemolle maggiore*, del 1814) doveva essere considerato il padre di tutti i Notturmi moderni; anche dei suoi, di conseguenza. Del resto Hans von Bülow sosteneva che era «assolutamente indispensabile» studiare i Notturmi di Field per poter poi affrontare quelli di Chopin.

### ***Notturmi op. 27***

I 2 Notturmi op. 27, completamente finiti nella prima metà del 1835, furono offerti alla casa Breitkopf & Härtel con una lettera del 30 giugno di quell'anno, non inclusa negli epistolari. Nel novembre, per mezzo di Heinrich Probst, rappresentante della casa editrice, furono inviati a Lipsia. Si può ragionevolmente supporre che siano stati composti tra il 1834 e l'inizio del 1835.

Il secondo Notturmo piaceva molto a Chopin, che lo suonò alla Salle Pleyel il 21 febbraio 1848 e piacque ai critici che lo giudicarono "di una incantevole freschezza", al pubblico e ai musicisti. (***Gastone Bellotti***)

## **WAGNER / LUGANSKY**

Alcuni potrebbero essere sorpresi nel vedermi dedicare un album a Wagner. Eppure questo compositore mi affascina da molto tempo. Ricordo ancora il mio primo vero shock wagneriano: avevo appena 18 o 19 anni ed era all'epoca dell'inizio dei Compact Discs. Con i pochi soldi che avevo, durante uno dei miei primi viaggi all'estero, mi sono comprato un CD di estratti dal *Ring* con l'Orchestra di Cleveland diretta da George Szell. È stata una rivelazione e Wagner non ha mai smesso di affascinarmi. Il personaggio stesso è fantastico: non conosco un altro artista nella storia che avesse questa forza creativa, questa energia traboccante. Al punto da non lasciare mai alcuna critica - e Dio sa se ne ha ricevuto durante sua vita - senza rispondere punto per punto. È come se ogni ostacolo, ogni tragedia personale, gli desse ancora più forza. Era un artista - e un uomo - così sicuro di se stesso, dell'importanza di ciò che aveva da offrire al mondo!

Ho tre diverse viste sulle sue composizioni, a seconda del momento in cui ha composto. C'è un primo periodo, quando ha scritto la sua *Sinfonia* in do maggiore, e un certo numero di brani per pianoforte; se ci atteniamo a queste pagine, non vedo nulla di promettente in esse. Quindi è arrivato *Rienzi*, *Il Vascello fantasma*, *Tannhäuser*: lì, la musica oscilla tra il bello e il geniale. Infine, tutto ciò che ha scritto a partire da *Lohengrin* è puro genio. È molto insolito per un compositore: per la maggior parte di essi, possiamo rilevare i germi del genio fin dalle loro prime opere. È quindi da quest'ultima parte della sua produzione, dal monumentale *Anello dei Nibelunghi*, che ho scelto di presentare qui alcune scene trascritte.

È difficile per me riassumere in poche righe tutto ciò che accade nelle quattro opere che costituiscono l'*Anello*... Va ricordato che in Wagner, le cose sono spesso molto binarie: c'è un'energia nera da un lato e, dall'altro, una bianca. Così funzionano i

miti: ci sono eroi e personaggi oscuri; buoni e cattivi. La grande idea dell'*Anello*, per me, è questo antagonismo tra il potere legato alla ricchezza da un lato e l'amore dall'altro. L'anello può esercitare il suo immenso potere solo se la persona che lo possiede ha rinunciato all'amore. È un'idea molto profonda e che vale tanto per il Medioevo quanto per oggi! Per Wagner, non c'è differenza tra amore ideale, amore platonico e amore carnale.

*L'Oro del Reno* inizia con Alberico che rinuncia all'amore per impossessarsi dell'oro. Il primo brano che suono, "Ingresso degli Dei nel Walhalla", costituisce la sezione conclusiva dell'*Oro del Reno*. È una scena di trionfo: Wotan, il sovrano degli dei, prende possesso del palazzo che si è fatto costruire dai giganti Fasolt e Fafner, due fratelli che si uccideranno a vicenda per ottenere l'anello d'oro, che Wotan consegna loro dopo averlo rubato ad Alberich. Ma Alberico ha lanciato una maledizione sull'anello. Per questo passaggio ho combinato la trascrizione di Louis Brassin con la mia versione delle grida finali delle fanciulle del Reno, che lamentano la perdita del loro oro.

Dalla fine della Tetralogia (*Crepuscolo degli Dei*), ho trascritto quattro estratti. La prima scena è presa dal prologo di questa opera: è l'alba. Sigfrido e Brunhilde si svegliano dopo una notte d'amore ... è una pagina splendida e luminosa piena di energia. Coincide con la forza vitale di questo eroe, che sente l'urgenza di cercare il suo destino altrove: gli eroi sono viaggiatori, devono esplorare il mondo. Questo ci porta al secondo estratto che suono: il "Viaggio di Sigfrido sul Reno". Dopo questo interludio incredibilmente brillante, la "Marcia Funebre di Sigfrido", un pezzo grandioso. Il mondo ha perso l'eroe solare della storia, assassinato in modo vile e la moglie Brunhilde ne rivendica la vendetta. La scena finale dell'opera mostra la sua morte su una pira, trascinando con sé nel fuoco questo vecchio mondo imperfetto. E l'anello può finalmente riguadagnare il suo posto, in fondo al Reno... questa scena

illustra una meravigliosa redenzione attraverso l'amore. Spesso realizziamo parallelismi con la vita di Wagner, e sappiamo che era molto legato al successo sociale, al denaro e al potere fornito dal denaro. Ma l'essenziale per lui era amore, amore umano, amore per la musica, amore per l'arte...

Queste pagine mi perseguitano da molto tempo: avevo immaginato queste trascrizioni più di 20 anni fa e non le ho effettivamente terminate che solo pochi giorni prima di questa registrazione.

Quando viene menzionata la musica di Wagner, ovviamente pensiamo immediatamente al suo genio per curare i timbri dell'orchestra. Ma le sue grandi opere superano di gran lunga questo aspetto per raggiungere l'universale. Ecco perché l'idea di offrire al pianoforte alcune delle pagine più sorprendenti, di appropriarmene totalmente mi sembra completamente legittima. È vero che ci sono diversi modi per considerare la trascrizione: o rimaniamo fedeli all'originale per far conoscere un'opera e diffonderla ad un pubblico più ampio, il che è stato quando non vi erano né registrazioni discografiche né radio. Poi c'è un modo più libero e più aperto, per consentire al pianoforte di investire queste formidabili narrazioni con i suoi mezzi. Idealmente, per me, una trascrizione per il pianoforte dovrebbe essere un'opera in sé... Nel caso di Wagner, l'ideale non è quindi mantenere assolutamente tutte le voci orchestrali presenti nella partizione originale, ma fare delle scelte e trovare l'equilibrio per preservare l'emozione. **(Nikolay Lugansky, CD HM, registrato nel settembre 2023 presso la Scuola della Carità a Padova)**

## **L'ARTE DI TRASCRIVERE WAGNER**

Nell'Ottocento, trascrizioni, riduzioni, parafrasi e arrangiamenti furono il mezzo più importante per diffondere la musica di Wagner, poiché le esecuzioni delle sue opere potevano raggiungere solo un pubblico limitato. Le trascrizioni delle opere per pianoforte o voce e pianoforte hanno quindi permesso di diffondere il repertorio wagneriano e la sua estetica in tutta Europa, dal 1850 in poi. Questi arrangiamenti ampiamente diffusi - alcuni intesi per dilettanti a casa, altri per artisti virtuosi in sala da concerto - hanno rivelato il linguaggio visionario del maestro ai suoi primi ammiratori, dando presto origine all'entusiasmo fanatico e alla nascita di un movimento artistico internazionale chiamato "Wagnerismo". La maggior parte di queste trascrizioni sono state fatte da musicisti vicini al compositore, come ad esempio Carl Tausig, Karl Klindworth, Ernest Laurent e Richard Kleinmichel. Il pianista belga Louis Brassin (1836-1884), la cui carriera si svolge principalmente in Germania, ha composto diversi pezzi per piano ispirati all'Anello dei Nibelunghi. Da *L'Oro del Reno*, il Prologo della Tetralogia, ha scelto la scena finale - l'ingresso degli Dei nel Walhalla - una enorme sfida per il trascrittore: nella fossa di Bayreuth, l'orchestra tocca un parossismo senza precedenti, otto arpe fanno da alone con i loro arpeggi attorno alla densa polifonia dei centoventi strumentisti.

**(Denis Morrier, CD HM)**

*Le Note al CD HM sono qui riprodotte "avec l'aimable autorisation / with permission of Harmonia Mundi France © 2023"*

**Amici della Musica di Padova**

## **SOSTIENI LA MUSICA**

*aiuta gli Amici della Musica di Padova*

## **ART BONUS**

Le erogazioni liberali effettuate a favore degli Amici della Musica di Padova danno diritto all'Art Bonus. Puoi recuperare il 65% di quanto versato sotto forma di credito di imposta\* in tre quote di pari importo distribuite nell'arco di tre anni

\*nei limiti del 15 per cento del reddito imponibile per persone fisiche e enti non commerciali, nei limiti del 5 per mille dei ricavi annui in caso di soggetti titolari di reddito di impresa. Il credito può essere impiegato nelle dichiarazioni di redditi per compensare IRPEF, IMU, addizionali

Ad esempio, con una donazione di € 1000 hai diritto ad un credito di imposta di € 650 da scontare in tre quote uguali annuali (€ 216,67 per anno).

Per poter usufruire del credito d'imposta è necessario che il bonifico bancario a favore degli Amici della Musica di Padova (IBAN: IT92Y0306912169100000003310) sia effettuato indicando come causale: "Art Bonus - Amici della Musica di Padova CF 80012880284 - erogazione liberale a sostegno delle attività dell'Associazione Amici della Musica di Padova" aggiungendo di seguito il vostro Nome, Cognome, Codice fiscale o P. Iva

**Per maggiori informazioni: [info@amicimusicapadova.org](mailto:info@amicimusicapadova.org) | 049 8756763**

## **DISCOGRAFIA**

### **MENDELSSOHN**

|              |          |               |        |
|--------------|----------|---------------|--------|
| D. Barenboim | DGG      | J. Drake      | Atma   |
| H. Shelley   | Hyperion | W. Giesecking | Warner |
| P. Donohoe   | Chandos  | I. Levit      | Sony   |
| R. Prosseda  | Decca    | M. Perahia    | Sony   |
| P. Nagy      | Naxos    |               |        |

### **CHOPIN**

#### ***Ballate***

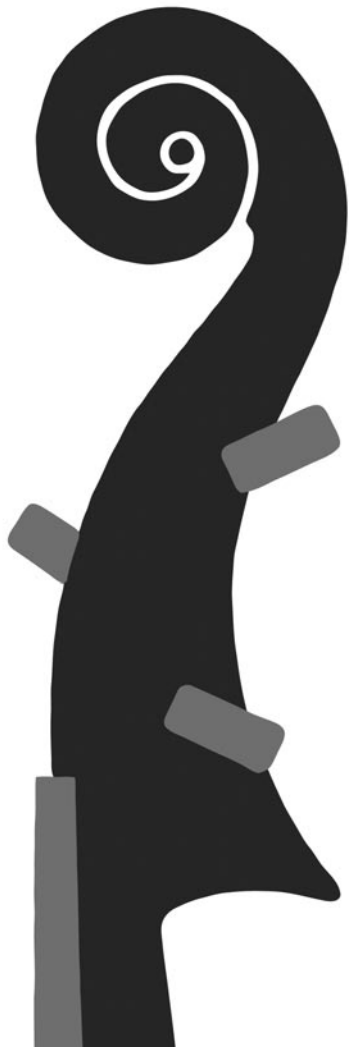
|               |        |              |       |
|---------------|--------|--------------|-------|
| N. Lugansky   | Erato  | M. Perahia   | Sony  |
| V. Perlemuter | Nimbus | K. Zimerman  | DGG   |
| S. Richter    | Urania | V. Ashkenazy | Decca |
| M. Pollini    | DGG    |              |       |

#### **Notturmo op. 27 n. 2**

|               |            |              |          |
|---------------|------------|--------------|----------|
| N. Lugansky   | Erato      | S. Hough     | Hyperion |
| A. Ciccolini  | Cascavelle | C. Arrau     | Philips  |
| M. Pollini    | DGG        | D. Barenboim | DGG      |
| A. Rubinstein | RCA        |              |          |

### **WAGNER**

|             |    |
|-------------|----|
| N. Lugansky | HM |
|-------------|----|



## **PROSSIMI CONCERTI**

67<sup>a</sup> Stagione concertistica **2023|2024**

**Giovedì 4 aprile 2024**

Ciclo B

Auditorium Pollini, Padova ore 20:15

*Il Pierrot Lunaire di Schönberg a Padova 100 anni dopo*

**PATRICIA KOPATCHINSKAJA**

voce parlante

**ALEXANDER LONQUICH** pianoforte

**IRENA KAVCIC** flauto (anche ottavino)

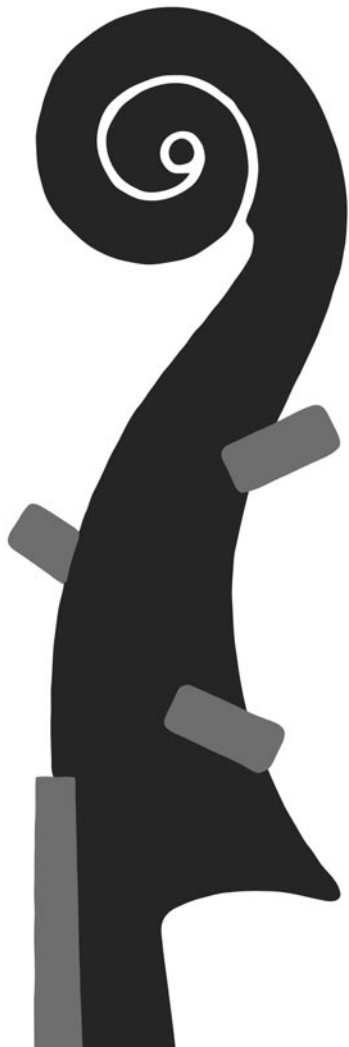
**TOMMASO LONQUICH**

clarinetto (anche clarinetto basso)

**ILYA GRINGOLTS** violino (anche viola)

**ENRICO BRONZI** violoncello

musiche di **Casella, Debussy, Stravinsky, Schönberg**



## **FONDAZIONE MUSICALE OMIZZOLO-PERUZZI COLLOQUI DI MUSICA**

**Giovedì 4 aprile 2024** ore 18.00

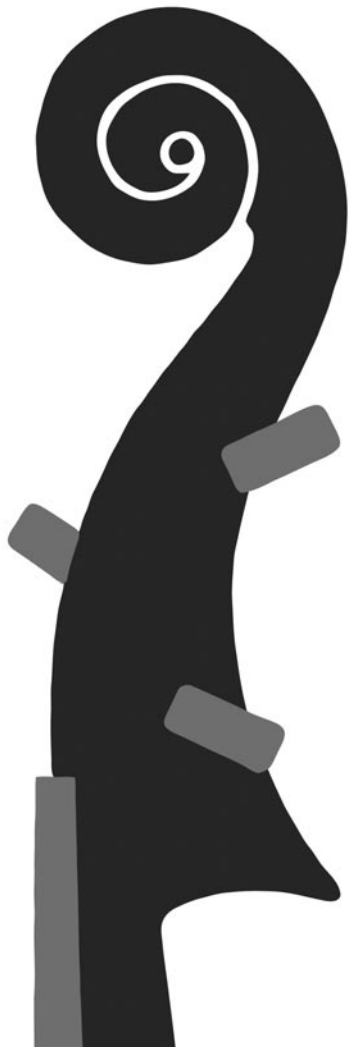
Palazzo Sambonifacio, Via Andreini 4, Padova

### **SERGIO DURANTE**

#### **Conferenza: 1924-2024, Pierrot Lunaire a Padova cento anni dopo**

*Definita da Stravinsky come il "plesso solare" della musica del '900" questa opera di Schönberg fu ascoltata per la prima volta in Italia nel 1924. Padova fu una delle tappe di una tournée famosa sotto la direzione dell'autore. Ma in cosa consiste questo lavoro a metà fra teatro e musica da camera e perchè è così importante?*

**INGRESSO GRATUITO**



## CONCERTO PER LA SETTIMANA SANTA

**Martedì 26 marzo 2024**

Chiesa di Santa Maria dei Servi, Padova ore 20,30

**Francesca Falasco** soprano

**Erica Zulikha Benato** contralto

**Alberto Allegrezza** tenore

**Alberto Spadarotto** basso

**STRUMENTISTI DEL  
DIPARTIMENTO DI MUSICA ANTICA  
DEL CONSERVATORIO  
B. MARCELLO DI VENEZIA**

**IRIS ENSEMBLE** coro

**MARINA MALAVASI** direzione

**J.S. Bach:** Cantata *Gottes Zeit ist die allerbeste Zeit*  
"Actus Tragicus" BWV 106

**G.P. Telemann:** Trio sonata per due flauti dolci e b. c.  
TWV 42:F7

**J.S. Bach:** Cantata *Aus der Tiefen rufe ich, Herr,*  
*zu dir* BWV 131

**INGRESSO LIBERO**  
nel limite dei posti disponibili