

Amici della Musica di Padova^{ETS}

68a stagione concertistica
2024|2025

Venerdì 21 marzo 2025

Ciclo A, Anticamente

Auditorium C. Pollini, Padova - ore 20.15

ANDREAS STAIER *clavicembalo*

Giornata Europea della Musica Antica



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

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 - 1746)

Toccata

Passacaglia

(Suite "Urania" - Musicalischer Parnassus, 1700)

Jean-Henry d'Anglebert (1629 - 1691)

Prélude in re minore

Tombeau de Mr. de Chambonnières *(Fort lentement)*

Chaconne en Rondeau in re maggiore

(Pièces de Claveçin Livre premier, 1689)

Louis-Nicolas Clérambault (1676 - 1749)

Prélude *(Fort tendrement)*

Allemande *(Lentement)*

Courante

Sarabande Grave *(Lentement)*

Gigue *(Vite)*

(1er Livre de Pièces de Claveçin, 1704)

Georg Muffat (1653 - 1704)

Passacaglia

(Apparatus Musico-Organisticus, 1690)

* * * * *

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

Partita n. 4 in re maggiore BWV 828 (1728)

Ouverture

Allemande

Courante

Aria

Sarabande

Menuet

Gigue

ANDREAS STAIER

Andreas Staier è recente (giugno 2024) *Medaglia Bach* della città di Lipsia - un riconoscimento che premia le sue eccezionali interpretazioni dell'opera di Bach e il suo impegno a conservarne l'eredità, (nell'albo d'oro del premio, che viene assegnato ogni anno dal 2003, troviamo Leonhardt, Gardiner, Koopman, Harnoncourt, Herrewege, Goebel, A. Schiff). La musica di Bach è al centro del suo vasto repertorio: le sue interpretazioni dei concerti per clavicembalo di Bach, delle partite, delle Variazioni Goldberg e del Clavicembalo ben temperato sono di riferimento.

"Il suo modo di suonare, virtuoso ma sensibile, ha deliziato il pubblico di tutto il mondo e gli è valso numerosi premi prestigiosi. [...] Le sue interpretazioni testimoniano la sua penetrazione spirituale e intellettuale delle opere e il suo dono di realizzare le sue idee in modo magistrale e con un effetto assolutamente naturale", ha dichiarato la giuria presieduta da Ton Koopman.

Nato a Gottinga nel 1955, Andreas Staier ha studiato pianoforte e clavicembalo ad Hannover e Amsterdam. Dopo tre anni come clavicembalista dell'ensemble Musica Antiqua Köln, nel 1986 ha intrapreso una carriera da solista, creandosi una solida reputazione come clavicembalista e pianista. Tra i suoi partner di musica da camera figurano interpreti prestigiosi come Christoph Prégardien, Anne Sofie von Otter, Pedro Memelsdorff, Alexei Lubimov, Christine Schornsheim, Isabelle Faust. Andreas Staier suona il pianoforte in trio con Daniel Sepec e Roel Dieltiens, con i quali ha realizzata una registrazione dei Trio di Schubert nel 2016.

Staier si esibisce in molti dei principali festival del mondo, con ensemble come la Freiburger Barockorchester, Concerto Köln, l'Akademie für Alte Musik de Bertin o l'Orquestra Barriça Casa da Música de Porto.

Amici della Musica di Padova

È ospite di importanti festival internazionali, tra cui La Roque-d'Anthéron, Saintes, Montreux, Styriarte Graz, la Schubertiade di Schwarzenberg, il Festival dello Schleswig-Holstein, il Festival Bach di Lipsia, il Bachtage di Berlino, la Bachwoche di Ansbach e la Kissinger Sommer. Si esibisce anche sui principali palcoscenici internazionali, da Berlino a Tokyo.

La maggior parte delle sue numerose registrazioni ha ottenuto premi e riconoscimenti internazionali. Nel 2002, la sua eccezionale carriera è stata sottolineata dal Premio d'onore della critica discografica tedesca (*Preis der Deutschen Schallplattenkritik*).

La rivista Diapason lo ha eletto artista dell'anno nel 2006. Nel 2007, la sua registrazione di Mozart "am Stein Vis-à-vis" è stata premiata con il Diapason d'or de l'année. Nel 2012, la sua versione delle Variazioni Diabelli di Beethoven è stata premiata con un Arte Diapason d'or, un Téléràma ffff, un *Gramophone Editor's Choice*, un *BBC Disc of the Month* della BBC.

Ma Staier è molto più di un virtuoso rappresentante della cosiddetta interpretazione storicamente informata. Non solo analizza la struttura di ogni opera che affronta, ma esplora anche la situazione storica che l'ha vista nascere. Grazie a questo approccio meticoloso, ha aperto prospettive interpretative completamente nuove e ha reso possibili esperienze uditive sorprendenti.

È stato artista in residenza all'AMUZ di Anversa dal 2072 al 2016 e all'Opera di Digione dal 2017 al 2021. Gli ampi interessi e le competenze di Staier lo hanno reso un pedagogo molto apprezzato. È stato membro del *Wissenschaftskoleg* di Berlino nel 2017-2018.

Andreas Staier è presente a Padova, nelle nostre stagioni, fin dal gennaio 1984 quando partecipò come clavicembalista del gruppo Musica Antiqua Köln.

Amici della Musica di Padova

Il 21 marzo 1685 nasce a Eisenach Johann Sebastian Bach, il 21 marzo è anche il primo giorno di primavera. Dal 2013 la data del 21 marzo è stata scelta per festeggiare l'**Early Music Day**, la *Giornata europea della musica antica*, promossa dal REMA (Réseau Européen de Musique Ancienne), il network di festival, associazioni, operatori musicali, ensembles, etichette musicali, liutai, ... che coltivano e divulgano il patrimonio della musica antica. A questo network aderiscono da alcuni anni gli Amici della Musica di Padova. La *Giornata* è una celebrazione di oltre un millennio di musica (dal Gregoriano alla fine del '700), attraverso concerti, conferenze, eventi e riunioni che avvengono simultaneamente in tutta Europa.

Il sito: earlymusicday.eu raccoglie e distribuisce l'elenco degli avvenimenti.

"Perché tutti gli uomini eccezionali, siano essi filosofi, statisti, poeti o artisti, erano manifestamente malinconici?".

È con questa domanda che inizia un trattato attribuito ad Aristotele. La teoria dei quattro temperamenti (sanguigno, collerico, melanconico, flemmatico) associa il melanconico ai fenomeni più diversi: il pianeta Saturno, l'autunno - compreso l'autunno della vita - il crepuscolo, il freddo, l'avarizia, ma anche il genio, la geometria e la riflessione incessante e ostinata. La famosa incisione Melencolia I di Albrecht Dürer, del 1514, è una rappresentazione densa e misteriosa di questa molteplicità di motivi.

"Ovunque si guardi, non si vede altro che vanità sulla terra". Questo incipit di un famoso sonetto di Andreas Gryphius potrebbe servire come parola d'ordine per un'interpretazione specificamente barocca del tema della malinconia. Le rappresentazioni della vanità sono tra i soggetti preferiti dai pittori: una giovane donna nel fiore degli anni, con il capo chino, che contempla una candela che si sta spegnendo (Georges de La Tour), un'altra in solitaria meditazione su un teschio che tiene tra le mani. Il suo volto è in ombra, con

un paesaggio di rovine sullo sfondo (Domenico Fetti).

Il programma che propongo è dedicato alle rappresentazioni musicali della vanità nella Francia e nella Germania del XVII secolo.

Tombeau e Plainte sono generi tipici della musica per liuto francese, che hanno trovato spazio anche nel repertorio dei clavicembalisti. Lo stile brisé, lo stile arpeggiato dei liutisti, fu trasposto al clavicembalo da Jacques Champion de Chambonnières e Louis Couperin. Gli accordi delicatamente sgranati, la melodia che si ferma, esita e poi scompare - la vicinanza con l'effetto del Lamento è immediatamente evidente. La sospensione, la rottura della continuità ritmica e della pulsazione avvicinano questa musica, nella scrittura stessa, al memento mori. Si aprono spazi di meditazione che simboleggiano il silenzio, il vuoto o la solitudine; risuonano campane. Al contrario, gli sviluppi regolari illustrano spesso il passaggio del tempo, dell'acqua e della vita, o i passi maestosi di un corteo funebre. Il topos del crepuscolo o dell'oscurità trova espressione musicale in linee melodiche discendenti (catabasi) o in una predilezione per i registri bassi, ulteriormente oscurati dal cromatismo. E la concezione ostinata di alcune chaconnes e passacailles può benissimo essere intesa come un simbolo dell'ineluttabilità del destino: il timbro di una singola nota suonata sul clavicembalo può, anche quando la sua risonanza svanisce, servire a ricordare la natura effimera di tutte le cose terrene. Questo è il significato dell'iscrizione apposta su alcuni dei suoi strumenti dal cembalario di Anversa Andreas Ruckers: "Sic transit gloria mundi".

(A. Staier, introduzione al CD HM "Pour passer la mélancolie")

NOTE AL PROGRAMMA

La dialettica malinconica della musica

I "pensieri malinconici" non trovano la loro origine solo nell'infelicità del momento – in senso stretto, sarebbero altrimenti solo pensieri tristi. È probabile che essi si riferiscano più ampiamente alla caducità della fortuna umana, alla vanità delle posizioni e dei titoli, alla fragilità intrinseca dell'esistenza. Scrivere musica a partire da questi sentimenti è al tempo stesso ovvio e inaspettato: da un lato, è naturale, perché la musica, in quanto arte del sentire basata sull'empatia, è particolarmente adatta ad articolare un'emozione e, da sempre, è stata considerata l'unico mezzo per attenuare, se non addirittura per rimediare, alla malinconia. Questo concetto è presente già in Aristotele (e nei testi a lui attribuiti), così come nella Bibbia: il "cattivo spirito" di Saul, scacciato da Davide grazie alla sua arpa, era interpretato come un indurimento del cuore dovuto all'accumulo di bile nera. Dall'altro lato, è inaspettato, poiché la vera malinconia si manifesta attraverso un'apatia e una certa passività, e l'idea di contrapporre la dimensione enfatica di un'opera d'arte alla fugacità delle cose può essere intesa come un atto di ribellione contro la condizione umana. È proprio questa relazione dialettica tra l'espressione della malinconia, spinta fino all'identificazione, e la sua guarigione, tra la consapevolezza dell'effimero vissuta fino in fondo e il suo superamento attraverso (e per mezzo di) l'opera d'arte, che ha reso il rapporto tra musica e malinconia così fecondo, almeno a partire dal XVII secolo. Proprio per la sua natura effimera, la musica si impose gradualmente come l'emblema della transitorietà delle cose. Sotto forma di strumenti o di partiture, divenne parte integrante del repertorio iconografico della *vanitas*, come si può osservare nelle nature morte dell'epoca. Ma anche queste opere presentano una stretta interconnessione tra il monito, talvolta radicale, del tempo inesorabile e il

tentativo dell'opera stessa, grazie al suo carattere atemporale, di scongiurare questo destino dandogli forma.

Musicalmente, questo tentativo di sottrarsi alla mortalità intrinseca alla condizione umana si manifesta soprattutto nelle composizioni "mnemotecniche". Se un *tombeau* (nel senso di monumento funebre) mira a mantenere viva la memoria del defunto tra i vivi, il suo equivalente musicale conserva anche la memoria del compositore, garantendo a entrambi – al defunto e al compositore – una sorta di resurrezione sonora, seppur temporanea, grazie alle peculiari condizioni della musica, arte del tempo.

Questa consapevolezza artistica di sé e la fiducia nel potere della musica appartengono chiaramente a un'estetica del genio che fa dell'artista un "alter Deus", un secondo Dio.

Per affermarsi, il genio della Prima Modernità aveva bisogno della malinconia. A differenza degli altri tre temperamenti, essa influenzava soprattutto l'immaginazione, provocando allucinazioni, idee fisse e ispirando immagini e invenzioni originali, nonché la "follia" poetica. Se l'artista riusciva a ordinare questo caos creativo, conferendogli una forma nell'opera d'arte, ossia oggettivandolo, poteva emergere un'arte straordinaria. Questa idea è ancora oggi diffusa, soprattutto nel mondo occidentale: l'uomo del XXI secolo continua a collegare genio e follia, sebbene si parli più volentieri di disturbo borderline o bipolare piuttosto che di malinconia.

Così, nel XVI secolo, la *Fantasia* divenne un termine generico che, nella pittura e nella musica, designava opere in cui l'immaginazione dell'artista poteva svilupparsi quasi senza vincoli formali, spesso alimentata – almeno nella finzione poetica – dalla malinconia. L'espressione della malinconia aveva quasi sempre qualcosa di estremo; spingeva o addirittura superava i limiti convenzionali, contribuendo così al progresso dell'arte.

Un'altra dialettica dell'arte malinconica, e della musica malinconica in particolare, è quella tra ordine e disordine, talvolta complementari, talvolta opposti – un'idea alla base anche dell'*Anatomia della malinconia* di Burton (1621). Il problema psicologico della malinconia viene qui trasposto nell'estetica della forma. I generi musicali in cui si manifesta il disordine malinconico sono pezzi in un unico movimento, come la *Fantasia*, il *Ricercare* o il *Capriccio*, ma anche il *Preludio* o la *Toccata*, ossia i movimenti di apertura delle opere a struttura ciclica. Naturalmente, questo disordine è solo apparente: se imita l'*habitus* di un genio che si abbandona all'improvvisazione strumentale, lo fa attraverso una composizione sapientemente costruita.

All'opposto dell'ordine malinconico troviamo le strutture rigorosamente matematiche della *Fuga* e della *Ciaccona* (o *Passacaglia*), che di solito chiudono le opere cicliche. Così come il disordine, anche l'ordine è dialettico: in quanto superamento formale della malinconia, illustra sia l'inevitabilità della condizione malinconica, sia il suo carattere soffocante. In particolare, le ciaccone, con il loro basso ripetitivo su cui si sviluppano variazioni che approfondiscono e intensificano progressivamente l'affetto originario, rappresentano perfettamente l'idea fissa malinconica, in cui il continuo ripetersi genera un senso di inesorabile attrazione.

La malinconia nella musica non è solo una gamma espressiva profondamente triste, ma un vero e proprio discorso sonoro sulla vanità, sull'arte e sulla musica stessa. Con la sua dialettica ambiziosa e le sue innovazioni artistiche, ha portato la musica strumentale europea a un primo apice. Nel bosco sacro della malinconia, la vanità del mondo e la gloria dell'artista si incontravano da vicino.

(da Melanie Wald-Fuhrmann, Note al CD HM)

FISCHER

Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 - 1746), compositore e organista tedesco, è noto per il suo contributo allo sviluppo della musica per tastiera, influenzato dallo stile francese di Jean-Baptiste Lully. La sua opera più celebre *Ariadne musica* (1702), è una raccolta di preludi e fughe che anticipa il *Clavicembalo ben temperato* di Johann Sebastian Bach. *Musikalischer Parnassus* è una raccolta di nove suite di danze per clavicembalo, ognuna denominata con il nome di una musa. Questi pezzi rappresentano la fusione degli stili francese e tedesco, tra l'eleganza francese e la struttura tedesca della musica per tastiera. Passacaglia della suite Urania è il pezzo più lungo del *Musikalischer Parnassus*, e il più lungo in tutta l'opera di Fischer.

d'ANGLEBERT

Jean-Henri d'Anglebert (1629 - 1691), fu uno dei principali esponenti della scuola clavicembalistica francese della seconda metà del '600, influenzato da de Chambonnières e da Lully. Servì come musicista di corte presso Luigi XIV. La sua opera principale, *Pièces de Clavecin* (1689), è una raccolta di suite caratterizzate da un raffinato uso dell'ornamentazione, tipico dello stile francese dell'epoca.

CLÉRAMBAULT

Louis-Nicolas Clérambault (1676 - 1749), fu attivo come organista presso la chiesa di Saint-Sulpice a Parigi e alla Maison Royale de Saint-Cyr, istituzione fondata da Madame de Maintenon per l'educazione delle giovani nobili. Pubblicò il suo *Premier Livre de Pièces de Clavecin* nel 1704. Questa raccolta, segue la tradizione della scuola clavicembalistica francese dell'epoca, caratterizzata da una scrittura elegante, ornamentata e influenzata dallo stile di François Couperin e di Jean-Henri d'Anglebert. L'opera include una serie di *suites* composte da danze tipiche del perio-

do barocco, come *allemande*, *courante*, *sarabande*, *gigue* e altri brani caratteristici. Clérambault, noto soprattutto per la sua musica sacra e le cantate profane, dimostra in queste composizioni una grande sensibilità melodica e una raffinata ricerca armonica, con un chiaro influsso dello stile italiano.

MUFFAT

Georg Muffat (1653 - 1704) è stato un compositore, organista e teorico musicale di origine franco-tedesca. È noto per il suo ruolo fondamentale nella fusione degli stili musicali francese e italiano, contribuendo allo sviluppo della musica orchestrale e della scrittura per tastiera nel periodo barocco. Studiò a Parigi con Lully, assorbendone lo stile orchestrale, e successivamente si trasferì in Italia, dove fu allievo di Corelli. Questa doppia influenza si riflette nelle sue composizioni che combinano l'eleganza ritmica francese con il contrappunto italiano.

Apparatus Musico-Organisticus è una raccolta di brani per organo pubblicata nel 1690 e dedicata a Leopoldo I d'Asburgo, imperatore del Sacro Romano Impero, da cui Muffat sperava di ricevere un incarico a corte. La prima pubblicazione comprende 12 toccate, una per ciascuno dei vecchi modi ecclesiastici, poi, in una successiva edizione, Muffat aggiunse altre tre composizioni: una *Ciaccona*, una *Passacaglia* e la *Nova Cyclopeias Harmonica* (Aria con variazioni).

BACH

Le sei partite furono le primissime opere per clavicembalo di Bach pubblicate a stampa. Solo due cantate (date 1708-1709, BWV 71, l'altra è stata persa) composte per l'occasione della elezione del consiglio municipale di Mühlhausen furono stampate prima, ma su richiesta e grazie ai finanziamenti del consiglio. Le partite invece furono stampate per iniziativa di Bach stesso tra il 1726 e il 1730, dapprima sotto forma di edizioni separate, poi nel 1731 in una raccolta battezzata opus 1. La raccolta fu presentata come *Clavier-Übung*, parte I, e la pagina del titolo indica che fu pubblicata dal compositore. Dopo il trasloco di Bach a Lipsia nel 1723, in cui occupò il posto prestigioso di Cantor e di direttore musicale di S. Tommaso, fu nel suo interesse anche assicurare la propria posizione come virtuoso di strumenti a tastiera, e cercare di allargare la cerchia dei seguaci con la pubblicazione di opere che allora andavano di più di moda: le suite per tastiera.

Non può essere stata una coincidenza che George Friederich Haendel solo cinque anni prima avesse pubblicato le sue Suites de Pieces de Clavecin (Londra 1720), sua prima opera importante per clavicembalo, in questo stesso genere alla moda. Questa raccolta conteneva otto grandi suite, le più lunghe e ambiziose tecnicamente presenti sul mercato europeo di allora. Può essere che questa pubblicazione incoraggiasse Bach, lo stimolasse a comporre un'opera simile? In effetti il compositore di Lipsia in molti modi sorpassò il suo omologo londinese, sia sul piano della forma generale, della varietà dei movimenti, della sofisticazione della concezione, che sul piano delle difficoltà tecniche.

Le sei partite rappresentano a tutti gli effetti l'ultima e la più matura parola di Bach nel genere della suite. Fin da giovane, quando era un virtuoso della tastiera, Bach si

interessò da vicino a questa forma componendo molte suite. Le cosiddette *Suite Inglese*, sei insieme di danze precedute da un preludio, videro la luce a Weimar. Furono seguite da sei gruppi più brevi di pezzi senza preludio (*Suite Francesi*). Bach integrò queste ultime nel primo libro di pezzi per tastiera (1722) che compose per la sua seconda moglie, Anna Magdalena Bach. Queste due raccolte di suite circolarono molto durante la vita di Bach sotto forma di copie manoscritte. Ma solo le partiture furono stampate e quindi ebbero una diffusione più ampia.

Il primo riferimento alla loro pubblicazione apparve nel *Leipziger Post-Zeitungen* il primo novembre 1726:

“Il maestro di cappella del principe Anhalt-Cöthen e Director Chori Musici Lipsiensis, Herr Johann Sebastian Bach, intende pubblicare un’opera di suite per tastiera di cui ha già composto l’inizio con una prima partita. Prevede di continuare pezzo dopo pezzo fino a che l’opera sia completata e ne informa gli amanti della tastiera. E’ importante sapere anche che l’autore pubblica lui stesso questa opera.”

Questo annuncio indica chiaramente che fin dall’inizio Bach pianificò di comporre una “opera”, cioè un insieme di suite. Utilizzò il titolo di *Clavier-Übung* (esercizi per tastiera), termine introdotto dal suo predecessore a Lipsia, Johann Kuhnau, che nel 1689 e 1692 aveva pubblicato due volumi di suite intitolati rispettivamente *Neuer Clavier-Übung Ester Theil* e *Anderer Theil*.

Le Partite II e III furono annunciate il 19 settembre 1727. La Partita IV fu pubblicata nel 1728. L’anno 1729 fu saltato, quindi apparvero le Partite V e VI, tutte e due nel 1730. Ci dovette essere una grande richiesta per le partiture pubblicate separatamen-

te, una richiesta che probabilmente andava oltre il numero delle copie stampate. Il successo apparente della vendita delle sei partite convinse alla fine Bach a riunirle e a pubblicarle tutte assieme nel 1731 sotto forma di una raccolta completa. Non abbiamo nessuna informazione sulla tiratura della raccolta, di solito le opere musicali erano stampate in 100 esemplari. Poiché recenti ricerche hanno consentito di identificare tre edizioni leggermente differenti dell'opera, si suppone che Bach pubblicò la sua opus 1 in 300 esemplari. Ai giorni nostri restano solo 27 esemplari della raccolta completa del *Clavier-Übung I*, un numero di gran lunga più importante che la maggior parte delle opere a stampa di Bach.

Non abbiamo alcuna informazione precisa sull'origine delle partite, ma per una gran parte furono composte prima della pubblicazione nel 1726 della Partita I. Versioni precedenti delle Partite III e VI si trovano nel secondo libro di brani per clavicembalo che Bach scrisse per Anna Magdalena Bach nel 1725. Le partiture autografe delle altre partite, ahimè, mancano. I movimenti 3 (Corrente) e 6 (Tempo di Gavotta) della Partita VI compaiono come solo per cembalo in una fonte manoscritta della Sonata per violino in sol magg (BWV 1019a), copiata verso il 1725 dal nipote del compositore, Johann Heinrich Bach. Questo fatto prova che la genesi dell'ultima parte è ben anteriore al momento in cui Bach preparò le copie per la stampa. La revisione delle versioni più antiche delle Partite III e VI testimonia la grande cura con cui Bach effettuò i miglioramenti per la stampa.

Il titolo di *Clavier-Übung* fa riferimento specifico al tipo dei movimenti: “*Preludien, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen, Menuetten und anderen Galanterien*”. Il modo in cui Bach utilizzò queste forme mostra che era pieno di idee. Sul piano concettuale Bach andò ben oltre le *Suite inglesi e francesi*. Le sei partite sono tutte

“suite con preludio”, ma offrono sei tipi intenzionalmente differenti di preludio o brano di apertura, ciascuno dei quali definisce la portata della serie dei movimenti così introdotti.

Bach continuò ad adottare la normale successione dei movimenti della forma suite (Allemanda-Corrente-Sarabanda) all’inizio di ogni partita (inserisce un’Aria prima della Sarabanda solo nelle Partite IV e VI). Restò anche fedele alla convenzione utilizzando la Giga come elemento finale. Ma variò moltissimo quando creò la loro struttura – andando dalla nuova tecnica dell’incrocio delle mani nella Partita I alla tecnica sofisticata della fuga nella Partita VI.

Il grado non abituale di innovazione che si trova nelle partite preannuncia il futuro. Altri tre *Clavier-Übung* seguirono: il secondo del 1735, che contrappone un Concerto italiano ad una Ouverture francese, il terzo del 1739, che comprende una notevole raccolta di brani per organo; e il quarto del 1741, con le cosiddette Variazioni Goldberg, ciascuna delle quali costituisce una entità armoniosa di elementi regolati con precisione.

Con questo caleidoscopio di brani pubblicati per le tastiere, Bach eresse niente meno che un monumento al proprio talento artistico. Anticipò così le parole scritte quando morì che fanno l’elogio di colui che fu “il più grande organista e cembalista mai conosciuto”. **(da Christoph Wolff, commento al CD “Six Partitas for harpsichord, Clavier-Übung I”, Challenge Records, 2012)**

DISCOGRAFIA

A. Staier *Pour passer la mélancolie* HM

FISCHER

L. Beausejour Naxos

D'ANGLEBERT

F. Cera Brilliant

E. Farr Naxos

CLERAMBAULT

C. Latzarus Ligia

L. Oberti Stradivarius

MUFFAT

B. Foccroulle (org) CdVS

M. Haselbock (org) Naxos

BACH

A. Staier HM

G. Leonhardt Philips

T. Pinnock Hänssler

R. Egarr HM

C. Rousset Decca

T. Koopman Challenge

B. Alard HM

Amici della Musica di Padova

SOSTIENI GLI AMICI DELLA MUSICA DI PADOVA: SOSTIENI LA MUSICA

Puoi sostenere le nostre attività con il 5 per Mille e con l'Art Bonus

5 PER MILLE

Destinare il 5×1000 agli Amici della Musica di Padova ETS è semplice e non costa nulla. Basta inserire la tua firma e il codice fiscale degli Amici nel primo riquadro (Sostegno degli Enti del Terzo Settore iscritti nel Runtis ...) dedicato al 5×1000 nella dichiarazione dei redditi. Questo il nostro **Codice Fiscale: 80012880284**

La donazione **non comporta alcuna spesa** e non è in alternativa con la destinazione dell'8 per mille né del 2 per mille. **Sostieni la musica!**

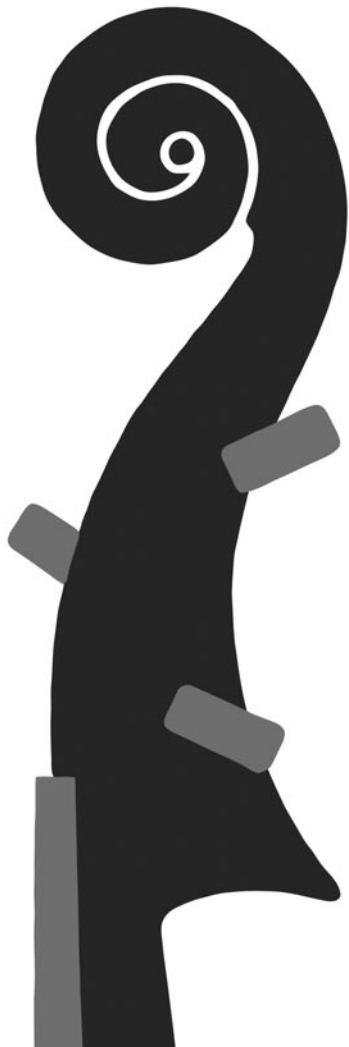
ART BONUS

Le erogazioni liberali effettuate a favore degli Amici della Musica di Padova ETS 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.

Per poter usufruire del credito d'imposta è necessario che il bonifico bancario a favore degli Amici della Musica di Padova ETS (**IBAN: IT91W0306912117100000018103**) sia effettuato indicando come causale:

"Art Bonus - Amici della Musica di Padova ETS - 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 | 049 8756763



PROSSIMI CONCERTI

68ª Stagione concertistica **2024|2025**

Martedì 25 marzo 2025

Ciclo B, Prima volta con noi

Auditorium Pollini, Padova ore 20:15

QUARTETTO DORIC

MAIA CABEZA violino

YING XUE violino

EMMA WERNIG viola

JOHN MYERSCOUGH violoncello

QUARTETTO QUIROGA

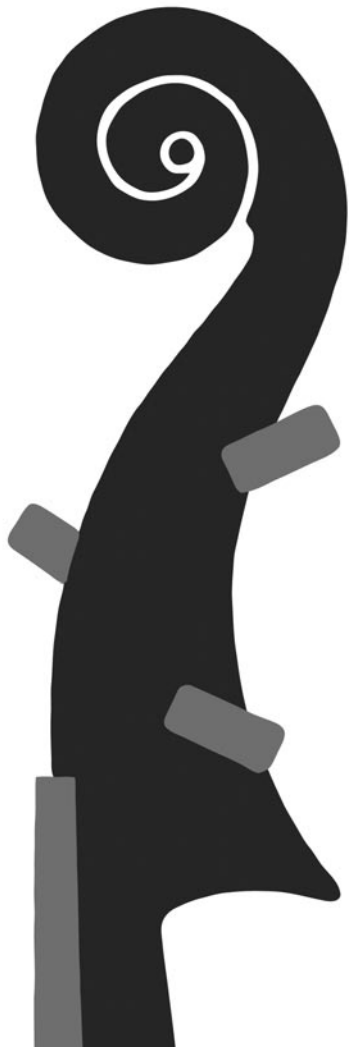
AITOR HEVIA violino

CIBRÁN SIERRA violino

JOSEP PUCHADES viola

HELENA POGGIO violoncello

musiche di **Ginastera, Britten,
Mendelssohn-Bartholdy**



PROSSIMI CONCERTI

DOMENICA IN MUSICA 34a edizione

Domenica 23 marzo 2025

Sala dei Giganti al Liviano, Padova ore 11.00

CORO VOCI BIANCHE “CESARE POLLINI”

DAVIDE SCARABOTTOLO pianoforte

MARINA MALAVASI direzione

musiche di **Britten**