



Talenti chigiani 1998

N° 729

Quartetto Prometeo

Francesco Peverini violino

Aldo Campagnari violino

Carmelo Giallombardo viola

Francesco Dillon violoncello

11 DICEMBRE

PALAZZO CHIGI SARACINI

ORE 21

PROGRAMMA

Robert Schumann

Zwickau, Sassonia 1810 - Emdenich, Bonn 1856

Quartetto in la min. op. 41 n. 1

Introduzione (Andante espressivo) - Allegro

Scherzo (Presto)

Adagio

Presto

Franz Liszt

Raasdorf 1811 - Bayreuth 1886

Angelus! Prière aux anges gardiens
(trascr. da *Années de pèlerinage. Troisième Année* R. 10e, n. 1)

* * *

Ludwig van Beethoven

Bonn 1770 - Vienna 1827

Quartetto in mi min. op. 59 n. 2

Allegro

Molto adagio

Allegretto

Finale (Presto)

tr. bis Haydn op. 11 n. 1: Adagio

Risultato vincitore assoluto della 50ª edizione del "Prague Spring International Music Competition" (maggio 1998) il **Quartetto Prometeo**, nell'ambito della stessa occasione, è stato insignito del Premio Speciale Bärenreiter per la migliore esecuzione fedele al testo originale ("... vi abbiamo dato questo premio Bärenreiter, perché siete stato l'unico Quartetto che ci ha fatto sentire per la prima volta la differenza tra il *piano* e il *pianissimo*...") Alain Meunier, Presidente della giuria), Premio Città di Praga come miglior Quartetto e Premio Pro Harmonia Mundi. Il Quartetto Prometeo nasce nel 1993 dal felice incontro di quattro giovani strumentisti, prime parti dell'Orchestra Giovanile Italiana, sostenuti e motivati dall'entusiasmante impegno didattico oltre che umano dei loro maestri Piero Farulli e Andrea Nannoni. Sin dall'inizio, al quartetto vengono destinate numerose e importanti borse di studio dalla Scuola di Musica di Fiesole e dall'Accademia Musicale Chigiana di Siena. In seguito si impongono in concorsi nazionali e internazionali vincendo il Primo Premio con menzione speciale di merito alla "Rassegna di Vittorio Veneto" (1994), la selezione di gruppi cameristici dell'Accademia Filarmonica Romana (1994) e la selezione dell'A.R.A.M. di Roma per i concerti all'estero (1994). Il quartetto ha inoltre effettuato tournée in Giappone, Polonia e Germania. Nell'agosto 1995 ha ottenuto il prestigioso diploma d'Onore dell'Accademia Musicale Chigiana di Siena. Nel gennaio 1997 il quartetto è stato invitato da Claudio Abbado a far parte dell'Orchestra per il Concerto per il Bicentenario del Tricolore. Attualmente si sta perfezionando con Piero Farulli e Andrea Nannoni e nel repertorio slavo con Milan Skampa. I più recenti impegni hanno visto la presenza del Quartetto Prometeo al Festival Nuova Consonanza di Roma (musiche di Schnittke, Kurtág, Globokar, Guibadulina, Kanceli, oltre all'esecu-

zione di *Glosse*, ultimo lavoro di Luciano Berio), al Festival di Wexford con un programma di musiche italiane del Novecento storico appositamente commissionato dal festival, alla Wigmore Hall di Londra, al Musikverein di Vienna e alla Salle Cortot di Parigi. Recentemente il Quartetto Prometeo è stato eletto complesso residente alla Britten Pears Academy. Il Quartetto Prometeo collabora in quintetto d'archi con Piero Farulli e in quintetto con pianoforte con Michele Campanella, suonando in prestigiose sale e stagioni concertistiche. La formazione ha effettuato registrazioni per Radio Tre Rai.

Quasi a sottolineare il potenziale instaurarsi di una sorta di circolarità ideale che dischiude la sua rete analogica in senso antiorario, con le lancette dell'orologio che tornano idealmente indietro da Schumann a Beethoven, il concerto di questa sera si apre con il quartetto op. 41 n. 1 del compositore sassone, per concludersi con il secondo dei tre quartetti 'Razumovskij' del genio di Bonn. Il mancato rispetto dell'ordine cronologico, con il conseguente inatteso interscambio tra *exordium* e *peroratio*, si rivela ricco di stimoli e suggestioni, quasi una sfidatissima mossa all'ascoltatore affinché si eserciti a rintracciare, nell'approccio di Schumann al quartetto, echi e riverberi di quella *lectio* beethoveniana che, prediligendo come territorio di sperimentazione proprio tale forma, aveva 'dolorosamente' contrassegnato gli ultimi anni dell'esistenza di un compositore il quale, per ogni romantico, avrebbe rappresentato, al contempo, un modello cui tendere ed un limite oltre il quale era impossibile spingersi.

Sebbene attraverso al 1842 Schumann si accingesse ad approfondire la sua tecnica quartettistica attraverso lo studio delle opere di Haydn e di Mozart, l'impressione, veicolata dai suoi scritti, è che l'approdo finale di quest'attenta ricognizione del passato fossero le ultime opere di Beethoven, "che il mondo ancora conosce a malapena e che forniscono materia di riflessione ancora per molti e anni". Ed è proprio quest'ultimo ad essere chiamato in causa nella descrizione delle particolarità espressive del primo dei quartetti op. 41: "l'umorismo e una seria riflessione infondono vigore in uno stato d'animo dapprincipi mesto, elegiaco, fino a trasformarlo in un'ardita, energica voglia d'azione. La musica ha già espresso cose simili e precisamente nella stessa successione e se ne potrebbe trovare conferma nel Quartetto in la minore beethoveniano". Al di là dell'esplicito riferimento all'opera 132, di cui peraltro condivide la medesima tonalità d'impianto, l'ascolto del Quartetto in la minore op. 41 rivela, piuttosto, l'adesione a quella particolare 'atmosfera', a quel tono 'peculiare' che caratterizza gli ultimi quartetti di Beethoven.

L'introduzione pare riprodurre in piccolo l'ambiguità tonale che caratterizza l'intero quartetto - continuamente sospeso tra la tonalità di la minore, che ufficialmente costituisce la tonica, e quella di fa maggiore - con l'ingannevole esordio in do maggiore che rapidamente si trasforma nel relativo minore. La melodia, quasi fosse un'ideale esemplificazione dell'antichissima regola "una nota super la semper est canendum fa", disegna un arco discendente, con l'intervallo di seconda minore in rilievo, subito ripreso in imitazione da tutte le voci. Tale intervallo assume valore strutturale nell'innata progressione scandita dal basso che, iniziata a battuta 13, si interrompe inaspettatamente dieci battute dopo, segnando il *climax* dell'intero movimento. L'Allegro seguente, in fa maggiore, segna il trapasso da uno stato d'animo di elegiaca mestizia ad un opposto sentimento di "ardita, energica voglia d'azione" che Schumann associa alla figura di Florestano, suo estroverso *alter ego*. L'impianto è quello classico della forma sonata con una ripresa sorprendentemente simmetrica all'esposizione ed un marcato monotematismo che fa pensare ad Haydn. Ma all'interno di una cornice tradizionale, le modalità narrative predilette dall'autore operano una decisa rottura con gli stilemi dialettico-discorsivi convenzionali: la continua trasformazione e proliferazione dei motivi (sia dal punto di vista melodico, sia da quello ritmico, con il generalizzato impiego della sincope) si articola in sezioni chiuse, ben delimitate, corrispondenti a 'situazioni poetiche' definite, ma, al contempo, frammentarie ed evanescenti, che si accumulano paratatticamente evitando la consolidata sintassi della forma-sonata. In questo gioco ormai scoperto di alternanza tonale lo Scherzo, di ispirazione mendelssohniana e corredato di un lirico intermezzo, dalla melodia 'circolare' su pedale di tonica, come trio, approda nuovamente alla tonalità di la minore. La polarità opposta e complementare di fa maggiore è nuovamente raggiunta nell'Adagio, dalla forma di Lied tripartito, che rivela analogie tematiche ed espressive con il terzo

tempo della Nona Sinfonia di Beethoven. Il Finale conclusivo adotta nuovamente la forma-sonata, benché secondo un'annotazione negli schizzi fosse stato progettato come rondò: con un procedimento simile a quello adottato nell'Allegro, il movimento è plasmato dalla continua trasformazione di una sola linea tematica (il secondo tema non è altro che una delle quattro trasformazioni del primo), che sostituisce, quasi del tutto, anche le tradizionali tecniche elaborative dello sviluppo.

Se la scrittura quartettistica di Schumann appare influenzata dalla sua tecnica compositiva pianistica al punto da 'costringere' l'intera tessitura degli archi nell'estensione raggiungibile dalle mani di un tastierista, tre anni dopo aver dato alla luce la versione originale per piano, nel 1880, Liszt sceglie di trascrivere il brano di apertura de *Les Années de pèlerinage, troisième année* per due violini, viola e violoncello. Come l'intero terzo ciclo, forse ispirato da vicende esistenziali infelici e dalla scelta di negarsi al mondo abbracciando i voti, l'*Angelus* dispiega un linguaggio straordinariamente essenziale, depurato da qualsivoglia elaborazione virtuosistica. L'intento descrittivo è completamente interiorizzato nell'espressione di un contenuto metafisico-religioso che scava in profondità, sostenuto da un sistema armonico dissonante e cromatico, non più interpretabile secondo le leggi dell'armonia tonale, che vengono stravolte dal recupero della modalità gregoriana e da echi del folclore ungherese.

Dalla 'emulazione' al 'modello', passando per l'*egressus* lisztiano, eccoci giunti a Beethoven, *alfa* ed *omega*, per ogni compositore romantico, di qualsivoglia itinerario di esplorazione e ricerca. I quartetti op. 59 dedicati all'ambasciatore russo a Vienna, conte Razumovskij, furono preceduti da sei anni di silenzio nella sperimentazione del genere. Questo distacco temporale dalla precedente op. 18 sembra sottolineare, ad un aperto esistenziale e simbolico insieme, la nuova stagione della storia del quartetto aperti con le composizioni del 1806. Molti sono i segnali di novità, ancor di più le profetiche anticipazioni di sviluppi futuri: le dimensioni temporali si dilatano a livelli mai prima tentati, la scrittura esorbita del livello dello stile cameristico per elaborare moventi ed articolazioni tipicamente orchestrali, la tensione e l'intensità dell'elaborazione tematica si concretizza in una proliferazione continua di motivi in perenne trasformazione.

Il primo movimento del Quartetto in mi minore op. 59 n. 2 adotta l'architettura di una gigantesca forma-sonata in cui, oltre all'esposizione, viene iterato anche lo sviluppo-ripresa. La solidità della scrittura e l'efficacia dell'elaborazione è confermata dall'esame delle prime quattordici misure interamente costruite sull'alternanza degli accordi iniziali di tonica e di dominante. Molto esteso è anche l'Adagio successivo, anch'esso in forma-sonata ma, contrariamente alla maggior parte dei movimenti lenti dei suoi predecessori, dotato di sviluppo. L'Allegretto che segue, forse il brano meno riuscito della silloge, fu ripreso, otto anni più tardi, nel primo movimento della Sonata per pianoforte op. 90. Nel Finale in forma di rondò, per ovviare alla monotonia tonale di un quartetto i cui precedenti movimenti sono tutti in do minore, Beethoven utilizza un soggetto d'esordio quasi interamente in do maggiore.

Se lo scheletro, per tre movimenti su quattro, è ancora quello della forma-sonata, Haydn e Mozart sembrano lontani, così come lontani dovettero sembrare a Schumann: "è giusto aver riguardo per quella parte di pubblico che preferisce le chitarrine, magnifici creazioni di Haydn e Mozart; ma anche per quell'altra parte che tiene in grande onore Beethoven, anzi lui più di tutti. Ad ogni modo se buoni dilettanti possono suonare abbonanza bene i quartetti di Haydn e di Mozart, quelli di Beethoven esigono già suonatori esperti e non se ne possono avere sempre quattro insieme. Così dopo tanti anni, finalmente i quartetti di Beethoven faranno andare in visibilità il pubblico". Tali parole sembrano cogliere un decisivo mutamento nel costume sociale profeticamente preannunciato dai 'quartetti Razumovskij': il passaggio del quartetto da forma d'arte privata ad arte pubblica, da intima *Hausmusik* a musica da concerto, da colto *divertissement* in cui parimenti si fondono *docere* et *delectare* a ricettacolo "rivelatore del dolore umano". La parabola si compie attraverso la dolorosa esperienza degli ultimi quartetti, quei 'quartetti folli' che, come ricorda Lenau "taluni filistei sciancati chiamano 'quartetti del diavolo'. Ma se il diavolo fa delle cose simili, io son suo per tutta l'eternità".

Stefano Lorenzetti


**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472