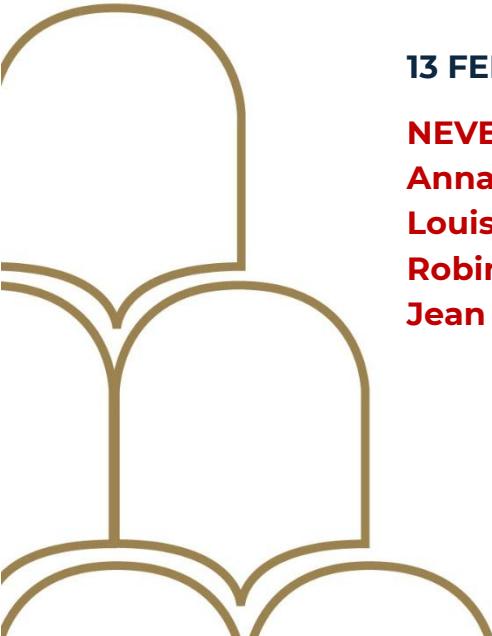


# MICAT IN VERTICE

---

# LA STAGIONE DI SIENA



**13 FEBBRAIO TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**NEVERMIND**

**Anna Besson** flauto

**Louis Creac'h** violino

**Robin Pharo** viola da gamba

**Jean Rondeau** clavicembalo

## FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

*Consiglio di Amministrazione*

*Presidente*

CARLO ROSSI

*Vice Presidente*

ANGELICA LIPPI PICCOLOMINI

*Consiglieri*

PIETRO CATALDI

DONATELLA CINELLI COLOMBINI

PAOLO DELPRATO

NICOLETTA FABIO

MARCO FORTE

ALESSANDRO GORACCI

CRISTIANO IACOPOZZI

GIANNETTO MARCHETTINI

ELISABETTA MIRALDI

*Collegio Sindacale*

STEFANO GUERRINI

ALESSANDRO LA GRECA

LORENZO SAMPIERI

*Direttore Artistico*

NICOLA SANI

*Direttore Amministrativo*

ANGELO ARMIENTO

Benvenuti alla 103<sup>a</sup> Stagione "Micat in Vertice" 2025-26 dell'Accademia Chigiana: sedici concerti che confermano Siena come una delle capitali della grande musica, dove tradizione, innovazione e ricerca si incontrano in perfetto equilibrio. Dalla Cattedrale al Teatro dei Rozzi, passando per la storica sala di Palazzo Chigi Saracini – luogo in cui la *Micat in Vertice* nacque nel 1923 – il pubblico potrà seguire un percorso musicale unico, che spazia dalla musica sacra al teatro musicale, dal grande repertorio pianistico alla musica da camera e orchestrale, fino alla musica d'oggi, con interpreti di fama internazionale e giovani talenti emergenti.

La stagione si apre nella Cattedrale di Siena, il 22 novembre, con un grande omaggio ad Arvo Pärt, nel 90<sup>o</sup> anniversario della sua nascita. Tra gli appuntamenti più significativi dedicati al Maestro estone, in Italia e nel mondo, il concerto assume un rilievo speciale nell'anno del Giubileo 2025: un'occasione di intensa spiritualità e riflessione, in profonda sintonia con il senso di raccoglimento che accompagna questo momento di rinnovamento e speranza.

L'evento si svolge con il patrocinio dell'Ambasciata di Estonia in Italia e grazie alla collaborazione dell'Opera della Metropolitana di Siena, a cui va il nostro più sentito ringraziamento. Sul podio, Tõnu Kaljuste, storico interprete e amico del compositore, guiderà l'Orchestra della Toscana e il Coro della Cattedrale "Guido Chigi Saracini" nell'esecuzione di quattro capolavori di Arvo Pärt: *Cantus in Memoriam Benjamin Britten*, *Adam's Lament*, *Fratres* e *Miserere*. La maestosa cornice della Cattedrale amplifica l'intensità spirituale ed emotiva del concerto, rendendolo un appuntamento davvero unico e memorabile.

A seguire, il 28 novembre, il Teatro dei Rozzi accoglie per la prima volta a Siena il JACK Quartet, uno degli ensemble più innovativi del panorama americano. Tra le ipnotiche trame di Philip Glass, la spiritualità sospesa di Catherine Lamb e le geometrie teatrali di John Zorn, il quartetto fonde virtuosismo e libertà creativa, offrendo un'esperienza contemporanea di grande fascino.

L'11 dicembre, la Roma Tre Orchestra diretta da Sieva Borzak, insieme alla pianista Maya Oganyan, valorizza giovani talenti formatisi all'Accademia Chigiana. Il programma propone tre capolavori sinfonici di straordinaria bellezza: il Concerto n. 4

di Beethoven per pianoforte e orchestra, la *Pastorale d'été* di Honegger, la Sinfonia n. 39 di Mozart. Il 23 dicembre, nella Cattedrale, il Concerto di Natale rinnova la tradizione corale con il Coro "Guido Chigi Saracini" diretto da Lorenzo Donati. Al centro del programma *A Boy Was Born* di Benjamin Britten, assieme a musiche di Holst, Vaughan Williams e Tavener, per un'esperienza di raccoglimento, bellezza e intensa spiritualità. Dopo la pausa delle festività natalizie e del nuovo anno, la stagione riprende il 16 gennaio 2026 al Teatro dei Rozzi con il celebre cantante e attore Peppe Servillo, insieme a Costanza Alegiani e alla Metropolitan Jazz Orchestra, sotto la direzione di Marco Tiso, in uno straordinario spettacolo che celebra il teatro musicale del Novecento con un programma dedicato a Bertolt Brecht e Kurt Weill. Un evento travolgente, tra ironia, poesia ed energia, che fonde cabaret berlinese, jazz colto e teatro musicale. Il 30 gennaio, il celebre pianista italo-svizzero Francesco Piemontesi debutta all'Accademia Chigiana con un recital di grande profondità poetica. Esplora il dialogo tra Schubert e Liszt, tra lirismo intimo e trasfigurazione sonora, in un concerto che promette intensità emotiva e perfezione formale. Tra febbraio e marzo, la stagione propone momenti di raffinata musica da camera. Il 6 febbraio, il leggendario tenore Ian Bostridge, celebre per la straordinaria intensità emotiva e la raffinatezza delle sue interpretazioni, sarà accompagnato dal pianista Roberto Prosseda, noto per la brillantezza tecnica e la profonda capacità di restituire con sensibilità la scrittura pianistica dei grandi compositori. In programma, un dialogo tra l'espressività lirica di Schumann e la poesia musicale di Britten, nel cinquantesimo anniversario della scomparsa del compositore britannico, con un equilibrio perfetto tra parola e suono.

La settimana successiva, il 13 febbraio, Jean Rondeau, uno dei più grandi clavicembalisti di oggi, si esibisce con l'Ensemble Nevermind, giovane e brillante formazione barocca fondata dallo stesso clavicembalista francese. Composto da musicisti uniti da amicizia, curiosità musicale e virtuosismo, il quartetto propone letture originali dei capolavori del XVII e XVIII secolo, con trascrizioni innovative come le *Variazioni Goldberg* di Bach, offrendo al pubblico una prospettiva nuova e affascinante del repertorio barocco.

Sempre in tema di musica antica, i Madrigalisti della Stagione Armonica, diretti da Luca Dordolo, il 20 febbraio, eseguono in prima moderna le musiche inedite di Francesco Bianciardi, omaggio alla memoria del musicologo e studioso Sergio

Balestracci, purtroppo di recente scomparso, restituendo tesori inediti del Rinascimento e Barocco senese.

Subito dopo, prende avvio la stagione delle grandi formazioni cameristiche italiane e internazionali. Il 6 marzo, il Quatuor Modigliani propone un raffinato percorso tra Turina, Debussy e Ravel. Il 20 marzo, il Trio Concept affronta un programma che spazia da Wolfgang Rihm a Schumann e Mendelssohn, con esecuzioni di grande coesione e maturità. Il 27 marzo, il Danish String Quartet sorprende con un linguaggio che fonde Schnittke, Jonny Greenwood e Shostakovich, tra rigore e sperimentazione timbrica. Il 17 aprile, il Quartetto Rilke, formazione emergente tra i Talenti Chigiani, si presenta con un programma che unisce Shostakovich e Beethoven, esaltando lirismo, colore e modernità della musica da camera. Formato da quattro straordinarie giovani interpreti, il quartetto è stata la rivelazione dell'ultima estate dei corsi di alto perfezionamento dell'Accademia Chigiana.

Ritornando agli appuntamenti dedicati alla vocalità, il 2 aprile il Coro della Cattedrale di Siena, diretto da Lorenzo Donati, propone musiche di Francesco Durante e Bach, offrendo momenti di riflessione e spiritualità nel periodo pasquale. Il 10 aprile, Stefano Battaglia guida l'ensemble Tabula Rasa in un percorso originale tra jazz e musica contemporanea, tra scrittura e improvvisazione, offrendo un'esperienza sonora libera e profonda. L'ensemble, nato dal Corso dell'Accademia Chigiana dedicato alle nuove forme d'improvvisazione e realizzato in collaborazione con Siena Jazz, presenta, in prima assoluta, la nuova creazione *Cantico*.

La stagione si chiude l'8 maggio con l'Orchestra della Toscana, diretta da Diego Ceretta, in un graditissimo ritorno a Siena per il Maestro, ex allievo chigiano del corso di Direzione d'orchestra tenuto da Daniele Gatti e Luciano Acocella e oggi direttore musicale della prestigiosa formazione toscana. Il programma spazia da Webern e Strauss a Mendelssohn, suggellando una Stagione di altissimo profilo: giovane, prestigiosa, dinamica e internazionale.

La 103<sup>a</sup> "Micat in Vertice" è realizzata grazie al sostegno delle istituzioni partner e alla collaborazione attiva del Comune di Siena, a cui va il nostro più sentito ringraziamento. Sedici concerti di rara qualità, emozione e scoperta, che confermano Siena come centro di eccellenza musicale e culturale di livello internazionale.

Nicola Sani  
Direttore Artistico

**Johann Sebastian Bach**

(Eisenach 1685 – Lipsia 1750)

*Clavier-Übung bestehend in einer Aria mit  
verschiedenen Veränderungen vors Clavicimbal  
mit 2 Manualen*

**Variazioni Goldberg BWV 988 (1741)**

Trascrizione per violino, flauto,  
viola da gamba e basso continuo

di **Nevermind** (Anna Besson, Louis Creac'h, Robin Pharo e Jean Rondeau)

Direzione della trascrizione:

**Robin Pharo e Jean Rondeau**

Direzione editoriale:

**Robin Pharo**

Aria

Variation 1

Variation 2

Variation 3. Canone all'Unisono

Variation 4

Variation 5

Variation 6. Canone alla Seconda

Variation 7. Al tempo di Giga

Variation 8

Variation 9. Canone alla Terza

Variation 10. Fughetta

Variation 11

Variation 12. Canone alla Quarta

Variation 13  
Variation 14  
Variation 15. Canone alla Quinta.  
Andante  
Variation 16. Ouverture  
Variation 17  
Variation 18. Canone alla Sexta  
Variation 19  
Variation 20  
Variation 21. Canone alla Settima  
Variation 22  
Variation 23  
Variation 24. Canone all'Ottava  
Variation 25. Adagio  
Variation 26  
Variation 27. Canone alla Nona  
Variation 28  
Variation 29  
Variation 30. Quodlibet  
Aria

Progetto realizzato sabato 23 settembre 2023  
nell'ambito di una residenza creativa ospitata dal  
**Bel-Air Claviers Festival.**

## **GOLDBERG: RIPETIZIONE ED ESTASI**

Stefano Jacoviello

La vicenda della nascita delle Variazioni Goldberg è nota. Siamo a Dresda, Sassonia, verso la fine del 1740. Il conte Hermann Carl von Keyserling, discendente di una nobile casata baltica, è già da qualche anno l'ambasciatore dell'Impero Russo presso la corte di Augusto III, elettore di Sassonia, re di Polonia e granduca di Lituania, monarca noto tra l'altro per essere interessato più alle arti che alla guerra. Keyserling non riesce a dormire e pensa che la sua insonnia possa essere curata dalla musica. Decide quindi di rivolgersi a Johann Sebastian Bach, celebrato Cantor della Thomaskirche di Lipsia, per commissionargli una serie di variazioni che il suo giovane allievo Johann Gottlieb Goldberg avrebbe eseguito al clavicembalo durante la notte dalla stanza accanto. Keyserling chiedeva a Bach una serie di pezzi che fossero dolci, ma talora anche vivaci, per conciliargli il sonno con il gioco delicato della ripetizione e della fioritura eccedente di ornamentazioni che caratterizza il genere della variazione. Finalmente capace di addormentarsi, il conte avrebbe retribuito il compositore con un calice pieno di 100 Luigi d'oro, una somma davvero considerevole.

Purtroppo, non è vero niente.

L'aneddoto, d'altronde come molti altri sul Sei e Settecento, ha tutti gli ingredienti del mito della "musica che cura": il silenzio della notte, il nobile malato, il grande

virtuoso, il giovane di talento prodigioso. Proviene direttamente dalla prima biografia di Bach scritta nel 1802, redatta da Johann Nicolaus Forkel in un periodo in cui i documenti sulla vita di un artista erano ancora spesso sostituiti da racconti di eventi straordinari, tramandati a voce da testimoni ignoti. Molti musicologi nel tempo hanno ceduto al fascino di questa favola, nonostante la prima edizione del 1741 pubblicata a Norimberga da Balthasar Schmidt non recasse alcun cenno né a Keyserling (improbabile, se fosse stato il munifico committente), né al povero Goldberg, che a tredici anni o poco più sarebbe stato costretto a dannare le sue notti affrontando le difficoltà trascendentali delle variazioni bachiane.

La verità è che le cosiddette "Variazioni Goldberg" spuntano apparentemente "dal nulla" nella vita di J.S. Bach. Nate come *«Esercizi per tastiera, consistenti in un'Aria con diverse variazioni per clavicembalo a due manuali. Composti per la ricreazione dello spirito dei conoscitori, da Johann Sebastian Bach, compositore della real corte polacca e dell'elettore di Sassonia, nonché maestro di cappella e direttore del coro musicale a Lipsia»*, le Variazioni sarebbero andate a costituire il quarto volume della *Clavier Übung*, collana dall'ipotetico intento pedagogico con l'obiettivo malcelato di depositare in buona parte la summa del sapere musicale bachiano sull'arte della composizione. Sono musiche senza commissioni né destinazioni, in cui la tastiera rappresenta da una parte un tavolo di lavoro e un "luogo di meditazione", dall'altra lo strumento

musicale che necessita di una tecnica avanzata, adeguata ad esprimere sonoramente la complessità delle sue idee. Dalla produzione di Bach, soprattutto quella della maturità, attraverso questa doppia natura della tastiera emerge il momento della storia della musica occidentale in cui l'eredità del sapere polifonico antico, con tutto il suo carico di grammatiche e simbologie, passa attraverso il filtro della musica strumentale per acquisire una materialità sonora che si presenta ai sensi, insieme o ancor prima che alla ragione. Oltre che rispondere alla regola, la musica cominciava pure a corrispondere al gusto di un pubblico di ascoltatori.

Dal repertorio per strumenti soli alle monumentali *Passioni*, tutta la musica di Johann Sebastian Bach è edificata secondo una logica polifonica che imprime dinamismo ad architetture dalle geometrie apparentemente sempre stabili ed esatte. Di conseguenza è sempre possibile portare in superficie, a portata di sensibilità, le forze che si muovono dentro le forme astratte che riposano eterne e ineffabili nelle sue partiture. Bach è riuscito nel miracolo – mai raggiunto con tale intensità, e forse mai nemmeno cercato veramente da altri compositori – di scrivere musica che fosse simultaneamente immateriale e concreta, spirituale e carnale, razionale e sensuale, fatta in modo da poter essere eseguita in modi differenti, secondo maniere e pratiche diverse, pur restando indefomabile. Su questa condizione di indefomabilità possono quindi affastellarsi le interpretazioni su strumenti “più evoluti”

rispetto all'originale (che sovente si fatica a capire quale sia stato), le edizioni che talvolta rasentano tecnicamente la parodia, le trascrizioni per ensemble che a volte si riducono nella semplice lettura delle parti staccate, mentre altre continuano a far proliferare il principio motore della variazione verso derive sublimi, che arrivano a presentificare la coscienza critica con le problematizzazioni filosofiche.

Le *Variazioni Goldberg* sono l'opera bachiana più trascritta, e probabilmente una delle più trascritte in assoluto nel repertorio della musica occidentale, fatto salvo forse l'inno nazionale inglese e "Summertime".

La prima e più frequente forma di adattamento del testo originale è arrivata con le esecuzioni pianistiche: pezzo di bravura che concedeva ai virtuosi di accostare il proprio nome a quello del sommo Bach, o luogo di profonda riflessione su ritmo e ripetizione; breviario della grammatica contrappuntistica o esercizio di esplorazione espressiva; atlante delle passioni o fulcro della dialettica tra dettaglio e frammento, tra equilibrio classico e florilegio barocco, che straborda dalla semplicità dell'Aria sull'ostinato "basso di Ruggero" ed eccede dal suo schema astratto in 30 modi di pensarla.

Le *Goldberg* sono diventate lo scheletro del cogitabondo "32 piccoli film su Glenn Gould" (1993), opera cinematografica di François Girard dedicata all'artista che ha dato della musica bachiana la lettura più ambiziosa e straniante. Gould ha fatto di Bach non solo un interlocutore fisso nella propria biografia. A lui si

deve l'operazione di catapultarlo nell'estetica dell'era della riproducibilità tecnica: con Gould l'esecutore abbandona le scene dei concerti e scompare dietro le tracce delle sue registrazioni, offerte al pubblico dell'alta fedeltà perché possa scegliere e fabbricarsi la versione migliore, decostruendola, autenticandola, scavalcando la mediazione del pianista sul palco fino ad entrare in contatto diretto con il pensiero dell'autore nello spazio vuoto dell'ascolto.

In senso opposto si è mossa un'altra vestale della musica bachiana, Rosalyn Tureck, che come Ferruccio Busoni, Johannes Brahms, Rudolf Serkin e altri virtuosi di inizio Novecento si poneva il problema di rendere efficace l'edificio delle Goldberg anche suonandolo dal vivo. Laddove però i tardoromantici si concedevano temerariamente di ritoccare l'originale convinti di "migliorarlo" una volta spostato sul pianoforte, Tureck si spingeva nelle profondità della scrittura bachiana per offrirne il disegno più lucido e trasparente agli ascoltatori seduti in sala. Per questo aveva inventato, come diceva lei, «una tecnica pianistica basata espressamente su Bach», facendo del suo pianismo uno strumento interpretativo specializzato, lontano da tutti gli altri modi canonici di suonare il pianoforte. Difatti Rosalyn Tureck non suona Bach al pianoforte, ma fa in modo che sia il pianoforte a suonare Bach.

L'approccio ideologico che aveva guidato Gould e Tureck nell'applicare una teoria estetica eteronoma all'interpretazione della lettera bachiana influenzerà

almeno fino al termine del Novecento l'identità delle Goldberg che il pubblico dei concerti e della discografia era disposto a riconoscere.

In entrambi i casi la trascrizione aveva trasfigurato il pianoforte: Gould lo aveva posto sull'asse di una continuità storica con le tastiere più antiche, trasformandolo in un "clavicembalo immaginario", futuristico; Tureck aveva invece usato il pianoforte per perlustrare la dinamica intima del clavicordo e riconfigurare la resa polifonica dell'organo nel decadimento della corda vibrante. Entrambi avevano dunque provato coraggiosamente a navigare nella contraddizione di quello che mi piace individuare come il "paradosso bachiano": *un pensiero musicale aperto al suono ma senza necessità*. Un vero dilemma per l'interprete che invece è obbligato a far esprimere la partitura tramite una scelta necessaria e difendibile.

Tutta questa problematicità si placa con la nuova generazione di pianisti come András Schiff e Angela Hewitt, che abbandonano il fervore intellettuale di chi partecipava al dibattito filosofico sulla memoria, sul rapporto con i media, sull'immanenza della partitura e la trascendenza della sua interpretazione. I nuovi interpreti tornano a sedersi al pianoforte, senza ovviamente dimenticare il bagaglio di riflessioni, conoscenze e soluzioni ottenute dai loro predecessori.

Nelle mani di questi artisti, facendo appello anche agli strumenti raffinati dell'analisi musicale, le Goldberg vengono fatte passare attraverso il filtro del pianismo vero e proprio, assumendo la forma di una musica più

reale rispetto alle precedenti immaginifiche invenzioni. Da quest'ultima tendenza consegue la separazione definitiva fra la strada intrapresa dagli specialisti del barocco e quella che invece integra decisivamente la musica di Bach nel canone pianistico moderno. L'effetto di quest'ultima operazione corrisponde ad una "monumentalizzazione" delle *Variazioni Goldberg* che induce il pubblico alla dovuta adorazione di un capolavoro che con il suono del pianoforte assume i caratteri fissi dell'eternità.

Mentre nella danza fra il pianismo e la discografia si consumava una delle più importanti esperienze postume delle *Goldberg*, la partitura bachiana proseguiva il suo sentiero, almeno apparentemente, sui tasti del clavicembalo. Ma quale?

Teniamo da parte le proposte moderniste di Wanda Landowska, pianista polacca cresciuta nell'humus culturale chopiniano, che applicava una tecnica pianistica ad uno strumento inventato da Pleyel (il costruttore dei pianoforti di Chopin), rimasto immortale nel jingle del telefilm "La famiglia Addams". La rarità dei clavicembali sopravvissuti alla furia del tempo, insieme alla mancanza di conoscenze sulla musica antica, costringeva Landowska a colmare le lacune con un approccio quasi "fantascientifico" fatto di incrollabili convinzioni basate su sensazioni "medianiche" e sulle possibilità offerte da una macchina musicale sferragliante e lontanissima dall'espressività degli strumenti settecenteschi. Alla reinvenzione di

Landowska possiamo accostare quella ben più mite di Ralph Kirkpatrick, che ugualmente però aveva adattato la scrittura bachiana alla voce dei clavicembali Neupert, costruiti per reggere le esigenze acustiche delle grandi sale da concerto: sonorità che più che alla musica barocca contribuirono ai riff del funky e della discodance.

In compenso, grazie alla progressiva restaurazione e ricostruzione degli strumenti antichi, da Gustav Leonhardt in poi l'esecuzione clavicembalistica delle *Goldberg* cerca la sua strada “nonostante il pianoforte”. Sia chiaro, non è possibile tornare indietro e saltare a piè pari tre secoli di vita musicale, fingendo di abitare l'universo, per giunta del tutto irreale, popolato da Scarlatti, Couperin, Rameau, Royer. Tutta la ricerca sulla musica antica si svolge al presente, e dal presente parte per ricostruire il passato. Ma gli interessi dei clavicembalisti sono diretti ad acquisire un sapere musicologico da mettere alla prova della realtà nella performance musicale. Chi ascolta oggi le *Goldberg* suonate al clavicembalo da Christophe Rousset, Peter-Jan Belder, Ottavio Dantone, o dallo stesso Jean Rondeau, difficilmente potrebbe accostarle alle versioni pianistiche di riferimento prima citate.

Le esecuzioni storicamente informate sono estremamente affascinanti e ci rituffano immediatamente nella riflessione filosofica sul rapporto fra tempo e senso, storia e memoria, documento e testimonianza. Tuttavia, per ritrovare lo spirito

provocatorio che animava le proposte di Gould e Tureck bisogna guardare altrove.

Non certo alle versioni jazzate delle *Bach's Goldberg Variations* di Jacques Loussier, che non danno alcun apporto ermeneutico alla partitura bachiana, restando inchiodate alla ricerca dell'effetto "wow" apparecchiato per il generico consumatore di musica.

Piuttosto, meglio guardare agli eccessi mirabolanti di *The Goldberg Variations* di Uri Caine, che fa letteralmente saltare in aria il forziere che custodiva l'opera bachiana per attraversarla in ogni suo dettaglio con una creatività lucida e instancabile. Caine unisce la filologia, gli strumenti antichi e l'informazione storico-musicologica con l'improvvisazione, gli arrangiamenti per strumenti elettronici, i remix, i tratti di ogni genere musicale immaginabile, in una serie di brani che portano all'estremo il concetto di variazione, esulando dai meri parametri musicali e considerando la possibilità di mutare ipoteticamente il contesto di ricezione storico e culturale, le modalità di produzione, il rapporto con la tecnica e la tecnologia. Le sue settantadue variazioni sulle originali trenta mettono in luce oltretutto quanto sia stata rilevante la rimedialità delle *Goldberg* per la costruzione della loro memoria presso il pubblico degli ascoltatori, forgiando delle vere e proprie protesi per una sensibilità tecnicamente assistita. Caine quindi scatena i legacci di quella presunta fissità certificata in cui le *Goldberg* rischiavano di morire e le libera per farle attraversare liberamente il tempo, la storia, la memoria.

Ma fra la noiosa marachella di Loussier e il genio straripante di Caine esistono moltissimi casi di trascrizione per insieme strumentale che continuano ad esplorare il misterioso paradosso della musica bachiana, trascinando gli elementi che ne costituiscono l'impianto polifonico nella dimensione dell'estasi.

“Portare le Goldberg fuori dalle Goldberg”, collocandole in una dimensione musicale altra rispetto alla loro concezione originaria destinata al clavicembalo a due tastiere, significa applicare una sorta di approccio mistico al testo, alla ricerca dei meccanismi del discorso musicale che si celano dietro la superficie del paradosso. Significa trovare una “profondità”: una terza dimensione rispetto a quella orizzontale e verticale della scrittura per tastiera, in cui le singole voci della polifonia guadagnano spazio vitale e si muovono al suo interno, disponibili a vestirsi e farsi pronunciare da altri timbri.

Forse non è il caso di annoverare in questa categoria le trascrizioni per organo realizzate alla fine dell’Ottocento da Joseph Rheinberger e rivedute qualche decennio dopo dal celebre allievo Max Reger: in quel caso l’obiettivo era risolvere il problema di far suonare una musica scritta per due manuali eseguendola sull’unico strumento a più manuali sopravvissuto al clavicembalo, benché la scelta dei registri a cui affidare le singole voci già prefigurava il punto della questione.

La versione per Trio d’archi elaborata da Bruno Giuranna è probabilmente quella che più manifesta l’attitudine mistica nei confronti dell’architettura polifonica bachiana. Nulla è concesso alla spettacolarità

dell'esibizione, se non quel leggero sentore di stile cameristico che colloca la rilettura in una *stimmung* riconoscibile. Piuttosto, le variazioni scorrono una dopo l'altra senza soluzione di continuità, come in una lunga preghiera. Le *Goldberg* di Giuranna riportano la scrittura bachiana al suo carattere spirituale, ne celebrano l'astrazione rendendo l'esecuzione una vera e propria pratica rituale che unisce pubblico ed esecutori nella tensione verso l'esperienza del moto immobile delle sfere celesti.

Nella maggior parte dei casi, le trascrizioni delle *Goldberg* che esulano eccentricamente dalla versione per tastiera sono state realizzate e prodotte sulla scia del successo postumo delle registrazioni di Gould. Miravano a far leva sulla fama di capolavoro virtuosistico assoluto appena guadagnata presso il pubblico di massa, a cui si sarebbe aggiunto il valore presumibilmente geniale dell'adattamento per altri strumenti, la cui difficoltà avrebbe potuto essere affrontata unicamente da musicisti straordinari. È il caso della versione per chitarra sola di József Eötvös, di quella per arpa di Catrin Finch, per ensemble di ottoni dei Canadian Brass, e perfino di alcune variazioni per armonica cromatica sovraincisa, arrangiate da Gianluca Littera.

Ma la trascrizione "delle star" per antonomasia è quella anni '80 del violinista Dmitrij Sitkoveckij, eseguita con Gerard Caussé alla viola e Misha Maisky al violoncello. Siamo agli antipodi del misticismo di Giuranna: qui gli strumenti ad arco scelgono di parlare con il timbro

canonico riconoscibile dal pubblico della classica. Sono tre solisti (di fama) che insieme producono una sonorità emotivamente travolgente, “in technicolor”. Dall’astrazione misurata si passa alla sensualità disinvolta di un grande film hollywoodiano, dando allo spettatore la sensazione indiscutibile di trovarsi di fronte a “dei giganti”. Insomma, è una musica che non tradisce e contiene in sé già le istruzioni per compiere una esperienza straordinaria e rilasciare una recensione entusiastica. Si crea quella situazione in cui, come direbbe la pubblicità, “la grande musica incontra i grandi intepreti”, e il resto va da sé, per una operazione dove comunque il peso dello showbusiness non riesce a inficiare la qualità artistica della proposta.

Questo lungo excursus utile a offrire una contestualizzazione apparentemente fuori luogo serve invece a delineare l’orizzonte rispetto a cui si colloca l’operazione di *Nevermind*, che arriva ultima di una lunga serie, riuscendo comunque a dire qualcosa di originale e inatteso.

La trascrizione per violino, flauto, viola da gamba e basso continuo, firmata collettivamente da tutti i membri dell’ensemble, è “diretta” da Robin Pharo e Jean Rondeau, ed è stata realizzata nel 2023 nell’ambito di una residenza creativa ospitata dal Bel-Air Claviers Festival.

Già la scelta degli strumenti antichi ci fa capire l’intenzione degli interpreti di posizionarsi nell’ambito delle esecuzioni storicamente informate, il cui rigore

deve tuttavia servire a far parlare le *Goldberg* come non hanno mai fatto. O quasi: Uri Caine aveva già arrangiato alcune variazioni per strumenti antichi, ma era solo una piccola parte del lavoro, mentre qui diventa centrale l'idea di far suonare le *Goldberg* come si sarebbero potute ascoltare a casa Bach, quando Johann Sebastian si univa al concerto dei figli imbracciando la viola da gamba per improvvisare un contrappunto con loro.

Quello di *Nevermind* è dunque un anacronismo che si cela dietro suoni antichi, ma trae la sua forza proprio dal mettere a confronto la sensibilità attuale, soprattutto quella del pubblico giovanile, con l'immagine che il passato ci restituisce, senza cercare facili scappatoie o ricorrere a "bravate" senza senso. Piuttosto, l'operazione esalta la bravura degli interpreti, sia a livello di lettura della partitura, sia a livello esecutivo.

Le *Variazioni Goldberg* sono costruite secondo una proporzionalità perfetta basata su moduli ternari. Ciascuno dei dieci gruppi di tre variazioni si articola in una danza, un brano brillante di carattere toccatistico, e un canone. La serie dei canoni si articola per intervalli crescenti che vanno dall'unisono alla nona, mostrando tutte le possibili soluzioni offerte da questa formula contrappuntistica.

Il motivo iniziale dell'Aria, oggetto delle variazioni, si muove a ritmo di passacaglia, probabilmente ispirato dalle ventuno variazioni sulla ciaccona in sol maggiore (HWV 435) che Georg Friedrich Haendel, anche lui sassone, divo dell'epoca, leggendario improvvisatore al clavicembalo e all'organo, aveva pubblicato intorno al 1733. Segue però un florilegio di danze provenienti direttamente dalle galanterie di corte francesi: un passepied (IV), una giga (VII), una sarabanda (XIII), un

minuetto (XIX), una pavana “alla breve” (XXII), una corrente (XIX). A queste si aggiungono, nominate di pugno dal compositore, una “Fughetta” (X) e un “Adagio” (XV) lunghissimo e misterioso, talmente pieno di figure di affetto così moderne al punto da dubitare che l'autore sia davvero Johann Sebastian, se non piuttosto uno dei figli come Wilhelm Friedrich o Carl Philip Emmanuel.

La Variazione XVI indica il centro della struttura architettonica: ciò viene segnalato con una trionfale “Ouverture” in stile francese, come una porta che si apre sulla seconda parte di questo itinerario nella vertigine della ripetizione.

L'ultima, la XXX variazione, è invece un “Quodlibet”, ovvero un brano che dovrebbe stimolare il piacere dell'esecutore. Johann Sebastian Bach cita due canti popolari: *Ich bin so lang nicht bei dir gewest*, (Da tanto tempo non sto con te), motivo suonato solitamente a chiusura di una festa da ballo (Kehraus) riferito al momento in cui le donne, alla fine della serata, avrebbero pulito il pavimento strascicando le gonne; *Kraut und Rüben haben mich vertrieben* (Cavoli e rape mi hanno fatto fuggir via), un Volkslied sopra il basso della Bergamasca. Con queste citazioni Bach anticipa il gioco del tempo che oggi siamo costretti a fare: proietta quelle melodie licenziose nel passato arcaico e senza tempo della tradizione popolare per mostrare a contrasto l'arguzia e la modernità del suo trattamento contrappuntistico attuale

L'Aria corrisponde alla prima e alla trendaduesima posizione nella serie, raggiungendo un numero di brani uguale alle battute di cui è fatta. Le trentadue battute

dell'Aria sono poi ulteriormente divisibili secondo una simmetria interna di sedici battute fra una parte A e una parte B, che si riflette nella divisione della serie corrispondente alla posizione dell'Ouverture.

Eppure, questo strano poligono regolare in cui c'è corrispondenza della parte con il tutto è sempre sul punto di esplodere, pur conservando memoria della perfezione della sua misura.

Il trattamento che Nevermind riserva all'edificio bachiano fa apprezzare con naturalezza il respiro dei passi di danza: l'arrangiamento per ensemble dona alla musica una sorta di plasticità che ci proietta nel contesto galante dove le sensuali coreografie prendevano luogo. La variazione XIV, suonata all'organo, esprime mirabilmente l'affetto della nostalgia incarnato dal tempo di sarabanda, offrendoci la suggestione dell'immagine di un amore campestre tratteggiato dai pennelli di Thomas Gainsborough (irresistibili impressioni kubrickiane che scattano nella memoria dell'ascoltatore). Ancora, il suono dell'organo restituisce alla variazione XII il carattere di una improvvisazione da chiesa.

Rondeau, Pharo e colleghi giocano con la virtualità delle forme barocche e le loro possibili attualizzazioni, dimostrando che non c'è alcun regolamento da compulsare per riportarle al suono: è necessario piuttosto mantenere una assoluta attenzione alla scrittura che già da sola suggerisce ogni soluzione. Allora è bello lasciarsi andare all'inventiva della variazione XXIII,

dove le linee degli strumenti monodici sembrano rincorrersi fra le siepi di bosso scolpite in un labirinto di verzura come quelli dei giardini di qualche villa nobiliare. La lettura di Nevermind è all'insegna della leggerezza, incarnata in ogni gesto musicale: "ars celandi artem", altro precetto che giunge dritto dal tardo medioevo alla rivisitazione barocca della sua varietà, spirito che l'ensemble francese coglie e restituisce in pieno.

Il clima notturno della variazione XV ritrova il carattere dell'astrazione lunare nella sonorità di una TrioSonata, che si colora di accenti mozartiani: l'inflessione del violino ricorda la *Sinfonia Concertante* K364, mentre le cadenze suonate dalla viola e dall'organo non impediscono di percepire il languore degli adagi neobarocchi del Piazzolla più teatrale. Nella XXV, costitutivamente il numero "straniante" della serie, l'anacronismo celato di Nevermind raggiunge forse il vertice assoluto della sua efficacia: mettere la composizione antica fuori dal tempo storico in cui era stata concepita, ridurla alla struttura astratta, per scoprire lo spessore storico della nostra attuale comprensione.

Anche il "Quodlibet" finale non indulge nell'atteggiamento "sbracato" che solitamente viene intrapreso per rendere vivacemente il carattere delle arie popolari citate. Nevermind sceglie ancora una volta di far risaltare il lavoro bachiano, lanciando il suo contrappunto nello spazio siderale, laddove il flauto sembra che racconti il dolce dolore della separazione dal mondo.

La versione in ensemble multtimbrico permette di eseguire l'Aria finale arrangiata in maniera diversa rispetto alla prima proposizione. Così Rondeau passa all'organo, mentre la viola da gamba suona all'ottava più acuta offrendo insieme al violino un impasto sonoro che ricorda le scene pastorali delle cantate settecentesche. Mentre nell'originale per clavicembalo solo viene chiesto all'ascoltatore di compiere la sintesi del viaggio compiuto attraverso le trenta variazioni, riascoltando nell'interstizio silenzioso di ogni battuta l'insieme delle impressioni sonore avute, con Nevermind la musica di Bach offre lievemente la mano all'ascoltatore, un gesto dolce, di amicizia. Il rito è stato celebrato. Le *Goldberg* sono uscite fuori dalle "Goldberg": l'estasi è avvenuta. La scrittura bachiana trova quindi ancora un volto nuovo nella lettura di Robin Pharo e Jean Rondeau, dimostrazione che il paradosso architettato da Johann Sebastian a quasi trecento anni di distanza continua a far fiorire nuovi suoni che attraversano il tempo, al confine fra l'eternità e il presente della vita di ogni ascoltatore.

## **Nevermind - Quartetto barocco**

Una missione condivisa, volta sia a valorizzare sia a trascendere il repertorio per quartetto dei secoli XVII e XVIII, ha portato Anna Besson (flauto), Louis Creac'h (violino), Robin Pharo (viola da gamba) e Jean Rondeau (clavicembalo) a fondare Nevermind nel 2013, durante gli studi presso il Conservatoire national supérieur de musique et de danse di Parigi.

Il nuovo arrangiamento delle **Variazioni Goldberg** di J.S. Bach per quartetto barocco costituisce il fulcro della stagione 2025/26 di Nevermind, con esecuzioni previste al Musikfest Bremen, alla Kölner Philharmonie, al Teatro dei Rozzi di Siena, all'Heidelberger Frühling, all'Abbazia di Noirlac e al Bachfest Schaffhausen. Pubblicato dall'etichetta Alpha/Outhere nel febbraio 2025, l'arrangiamento è stato definito da *Early Music America* «di gran lunga la più convincente delle trascrizioni» dell'opera, grazie al «giardino di colori musicali» offerto dai quattro strumenti e alla loro capacità «di ornare con gusto le variazioni in un modo impossibile quando sono in gioco soltanto dieci dita». Nel 2025 il gruppo ha portato questo progetto in tournée in tutta Europa e in Nord America, con concerti in sedi quali la Carnegie Hall, la Wigmore Hall, la Philharmonie de Paris e il Concertgebouw di Amsterdam.

Tra le precedenti incisioni pubblicate per Alpha/Outhere figurano **Carl Philipp Emanuel Bach** (2021), che ha ottenuto cinque stelle su *BBC Music Magazine* ed è stato elogiato per la sua «chiarezza ed espressività»; **Telemann: Quatuors Parisiens** (2017), descritto da *Rondo Magazine* come «un rigoglioso bouquet di musica da camera dell'alto barocco della massima

qualità»; e **Conversations** (2016), progetto dedicato alla riscoperta di opere meno note di Jean-Baptiste Quentin e Louis-Gabriel Guillemain.

Nel corso degli anni, Nevermind si è esibito in alcune delle più prestigiose sale da concerto del mondo, tra cui il Barbican e la Wigmore Hall di Londra, l'Elbphilharmonie di Amburgo, la Deutsche Staatsoper di Berlino, l'Alte Oper di Francoforte, il Wiener Konzerthaus, il BOZAR di Bruxelles e il Centro Nacional de Difusión Musical di Madrid. Le tournée internazionali li hanno portati negli Stati Uniti, in Canada, Russia, Islanda, Cina e Australia. Durante la stagione estiva il gruppo è regolarmente ospite dei principali festival europei; tra le apparizioni passate figurano lo Schleswig-Holstein Musik Festival, il Gstaad Menuhin Festival, il Rheingau Musik Festival, il Bachfest Leipzig, il Festival di Musica Antica di Utrecht, il Prague Spring Festival, il Festival Ravel, il Festival de Saintes, il Bel-Air Claviers Festival e il Bergen International Festival.

## FEBBRAIO 2026

---

**20 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**I MADRIGALISTI DELLA STAGIONE ARMONICA**

**PAOLO FALDI** flauto

**PIETRO PROSSER** liuto

**LUCA DORDOLO** direzione musicale

*in ricordo di Sergio Balestracci*

Musica di **Francesco Bianciardi**

## MARZO 2026

---

**6 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**QUATUOR MODIGLIANI**

Musica di **Joaquín Turina, Claude Debussy, Maurice Ravel**

*in collaborazione con IUC – Istituzione Universitaria dei Concerti, Roma*

**20 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**TRIO CONCEPT**

Musica di **Wolfgang Rihm, Robert Schumann, Felix Mendelssohn**

**27 VENERDÌ PALAZZO CHIGI SARACINI ORE 21**

**DANISH STRING QUARTET**

Musica di **Alfred Schnittke, Jonny Greenwood, Dmitri Shostakovich**

*in collaborazione con IUC – Istituzione Universitaria dei Concerti, Roma*

## APRILE 2026

---

**2 GIOVEDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA “GUIDO CHIGI SARACINI”**

**LORENZO DONATI** direttore

Musica di **Francesco Durante, Johann Sebastian Bach**

*in collaborazione con l’Opera della Metropolitana e l’Arcidiocesi di Siena, Colle Val d’Elsa e Montalcino*

**10 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**ENSEMBLE TABULA RASA**

**STEFANO BATTAGLIA** pianoforte e direttore

**Cantico**

*in collaborazione con Siena Jazz*

**17 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**Talenti Chigiani**

**QUARTETTO RILKE**

Musica di **Dmitri Shostakovich, Ludwig van Beethoven**

## MAGGIO 2026

---

**8 VENERDÌ TEATRO DEI ROZZI ORE 21**

**EMILIO CHECCHINI** clarinetto

**UMBERTO CODECÀ** fagotto

**ORCHESTRA DELLA TOSCANA**

**DIEGO CERETTA** direttore

Musica di **Anton Webern, Richard Strauss, Felix Mendelssohn**

**TUTTI I CONCERTI SARANNO PRECEDUTI  
DALLA “GUIDA ALL’ASCOLTO” ALLE ORE 20.30**



# INVESTIRE NEL TALENTO



Il programma "In Vertice" dell' Accademia Chigiana è il nostro modo per ringraziare e premiare coloro che contribuiscono in modo concreto e continuativo al nostro lavoro, alla crescita di nuovi talenti e alla diffusione della musica come linguaggio universale, di insostituibile valore educativo, formativo e ricreativo.

Diventare parte di "In Vertice" significa essere di casa in una delle istituzioni musicali più prestigiose e innovative del mondo, per condividerne il percorso di crescita e celebrarne i risultati.

Ogni donatore stabilisce un rapporto privilegiato con questa Istituzione unica al mondo, partecipa al suo patrimonio, e contribuisce ad estendere e potenziare la sua azione per raggiungere nuovi, ambiziosi obiettivi.



Programma "In Vertice"  
[invertice@chigiana.org](mailto:invertice@chigiana.org)  
Linea dedicata +39 0577 220927

## FONDAZIONE ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA

### STAFF

*Assistente del Direttore Amministrativo*

LUIGI SANI

*Assistente del Direttore Artistico*

GIOVANNI VAI

*Collaboratore del Direttore artistico e responsabile progetti culturali*

STEFANO JACOVIELLO

*Segreteria Artistica*

BARBARA VALDAMBRINI

LARA PETRINI

*Segreteria Allievi*

MIRIAM PIZZI

BARBARA TICCI

*Biblioteca e Archivio*

CESARE MANCINI

ANNA NOCENTINI

*Referente della collezione Chigi Saracini*

LAURA BONELLI

*Dean del Chigiana Global Academy*

ANTONIO ARTESE

*Web design e comunicazione*

KATIA SPITALERI

*Grafica e social media*

LAURA TASSI

*Ufficio Stampa*

NICOLETTA TASSAN SOLET

PAOLO ANDREATTA

*Assistente Comunicazione e media*

MARTA SABATINI

*Segreteria Amministrativa*

MARIA ROSARIA COPPOLA

MONICA FALCIANI

*Ufficio Contabilità e Finanza*

ELINA PIERULIVO

ELISABETTA GERMONDARI

GIULIETTA CIANI

MARIA TERESA PORTO PUCCINI

*Portineria e servizio d'ordine*

LUCA CECCARELLI

GIANLUCA SARRI

*Biglietteria e visite guidate*

MARTINA DEI

*Assistente tecnico audio*

MATTIA CELLA

con il contributo e il sostegno di



SIENA  
OPERA DELLA METROPOLITANA



media partners



membro di



**INFORMAZIONI, ABBONAMENTI E PRENOTAZIONI**  
**WWW.CHIGIANA.ORG**