

mercoledì 18 settembre 2002  
ore 17

Conservatorio  
Giuseppe Verdi

## **Quartetto Borciani**

**Matteo Del Soldà**, *viola*

**Giorgio Casati**, *violoncello*



## **Arnold Schönberg**

(1874-1951)

*Verklärte Nacht*

sestetto per archi op.4 sulla poesia di Richard Dehmel

*Notte trasfigurata*, da *Donna e Mondo*

## **Johannes Brahms**

(1833-1897)

Sestetto per archi in sol maggiore op.36

*allegro non troppo*

*scherzo, allegro non troppo – presto giocoso – tempo I – animato*

*poco adagio – più animato – adagio*

*poco allegro – animato*

## **Quartetto Borciani**

**Fulvio Luciani,**

**Elena Ponzoni,** *violini*

**Roberto Tarenzi,** *viola*

**Claudia Ravetto,** *violoncello*

**Matteo Del Soldà,** *viola*

**Giorgio Casati,** *violoncello*

**Paola Roman** interpreterà la poesia  
di Richard Dehmel

**Quartetto Borciani.** Nel 1984 Paolo Borciani, primo violino del celebre Quartetto Italiano, permise ad alcuni suoi allievi di dar vita a un quartetto d'archi che avrebbe portato il suo nome, per indicare così l'appartenenza a una scuola strumentale e musicale insigne e il segno di una continuità nella lezione dell'indimenticabile Quartetto Italiano. Da allora, il Quartetto Borciani è stato ospite delle istituzioni musicali italiane più prestigiose, il Teatro alla Scala, il Teatro San Carlo di Napoli, il Teatro Regio di Torino. All'estero ha suonato a Londra, a Salisburgo nella Großer Saal del Mozarteum in occasione delle celebrazioni del bicentenario mozartiano, in Germania, Lussemburgo, Scozia, Spagna e Svizzera. Nel 1991 è stato invitato al Festival dei Due Mondi di Spoleto, nel 1996 al Festival di Wexford in Irlanda. Nel 2000 ha suonato a Teheran, tra i rari artisti occidentali invitati in Iran. Le esecuzioni del Quartetto sono frutto di un accurato lavoro di documentazione e approfondimento storico e stilistico: da questo "laboratorio" sono nati veri e propri cicli di concerti tra cui l'integrale beethoveniana realizzata due volte a Milano, a Novara e Como, un ciclo dedicato a Schubert e il Novecento a Roma, l'integrale dei Quartetti di Schumann a Napoli e Milano. Hanno scritto per il Quartetto Borciani, tra gli altri, Azio Corghi, Franco Donatoni, Lorenzo Ferrero, Luca Francesconi, Alessandro Solbiati, Giovanni Sollima e Fabio Vacchi. La sua attività è onorata da prestigiose collaborazioni: tra gli altri, i violoncellisti Siegfried Palm ed Enrico Dindo, i violisti Hatto Beyerle e Danilo Rossi, i pianisti Bruno Canino, Antonio Ballista e Paolo Bordoni, il clarinetista Fabrizio Meloni.

**Giorgio Casati**, 17 anni, ha svolto gli studi di violoncello presso il Conservatorio di Milano diplomandosi nel 2002 con il massimo dei voti, la lode e la menzione speciale. Dal 2001 è allievo di Mario Brunello.

Svolge un'intensa attività cameristica suonando in quartetto d'archi e in duo con il pianista Mauro Bertoli. Ha collaborato con numerose orchestre giovanili, tra le quali la European Union Youth Orchestra, incontrando direttori e solisti quali Lonquich, Järvi, Aškenazij, Kuhn, Sir Colin Davis, König, Bufalini, Rivolta, Gelmetti. Ha inoltre collaborato con il Divertimento Ensemble di Milano e con l'Orchestra d'Archi Italiana di Mario Brunello. Nel 2000 ha esordito da solista al Tiroler Festspiel di Erl eseguendo in prima assoluta un brano di J. Torres Maldonado. Nel 2001 ha partecipato a un'esecuzione integrale di *Hymnen* di Stockhausen presso la sala grande del Conservatorio di Milano, dimostrando così la sua attenzione verso il repertorio contemporaneo. È stato recentemente insignito dal Presidente della Repubblica della meda-

glia di bronzo quale Benemerito della Cultura e dell'Arte Italiana. Suona un prezioso strumento di proprietà della Biblioteca del Conservatorio di Milano costruito nel 1901 da Romeo Antoniazzi.

**Matteo Del Soldà** ha iniziato lo studio della viola con Petra Vahle; ha poi proseguito gli studi al Conservatorio di Milano seguendo contemporaneamente importanti masterclasses, e ora si sta perfezionando a Vienna con Tobias Lea, prima viola dei Wiener Philharmoniker. Ha vinto il primo premio ai concorsi nazionali "Città di Sesto S.Giovanni" e "Città di Pioltello" e alla "Rassegna Nazionale d'Archi Città di Vittorio Veneto". In formazione di quartetto d'archi ha vinto una borsa di studio intitolata alla memoria di Paolo Borciani, suonando alla premiazione una viola Amati del 1597. Nella stessa formazione ha partecipato a una masterclass presso il Conservatorio di Milano tenuta da Karl Leister (primo clarinetto dei Berliner Philharmoniker all'epoca di Herbert von Karajan), dove ha eseguito l'*adagio* del Quintetto K. 581 di Mozart. Intensa la sua attività concertistica, anche come prima parte, in collaborazione con le più importanti associazioni musicali di Milano, tra cui Società dei Concerti, Serate Musicali, Mozart e Milano, Assami, Milano Classica. Il suo repertorio spazia dalla musica barocca a quella contemporanea.

L'attrice **Paola Roman** è nata a Torino nel 1960, ha studiato pianoforte al Conservatorio di Torino e recitazione alla "Bottega dell'attore" di Firenze diretta da Vittorio Gassman. Ha lavorato con Sergio Liberovici al progetto di teatro musicale "L'opera dei bambini", con il Teatro dei Sensibili di Guido Ceronetti, con la compagnia di Carlo Cecchi e altre. Presenta diversi lavori come solista tra cui *La vostra anima* di Savinio, *Terra!* di Benni e *Giorni felici* di Beckett. Collabora periodicamente a sceneggiati e varietà radiofonici ed è stata interprete dell'*Histoire du soldat* nella stagione 1997/98 del Teatro Regio di Torino. Collabora con la coreografa Anna Sagna e ha presentato con il gruppo musicale diretto da Nicola Campogrande la "pocket opera per attrice che canta" *Cronache animali*, su testi di Toti Scialoja.

Il 1° gennaio 1859 il giovane Brahms, allora ventiseienne, si precipita a Göttingen per augurare buon anno ad Agathe von Siebold, figlia di un professore universitario della città, della quale il musicista si era perduto innamorado alla fine dell'estate precedente. Così la descrive Claude Rostand: «Di aspetto piacevole, piena di brio, colta, musicista, aveva una voce molto bella. [...] Quando Brahms arrivò a Göttingen cominciarono a scambiarsi prima i baci e poi gli anelli. [...] Aveva composto numerosi Lieder per Agathe, in particolare un canto nuziale, *Brautgesang*, per soprano solo e coro femminile, da una poesia di Uhland. [...] Agathe ricopiava i Lieder con amore e li cantava... In breve, tutti si attendevano la domanda di matrimonio». Con lei tuttavia Brahms recitò un copione tipico della sua personalità, un copione che ebbe parecchie repliche durante la sua vita: primo, innamorarsi; secondo, dichiararsi; terzo, ritirarsi. Nella psicologia del compositore giocava infatti, oltre a una profonda scissione tra l'amore dei sensi e quello del cuore, come hanno appurato gli psicanalisti, un forte desiderio di indipendenza, che non gli avrebbe mai fatto accettare i condizionamenti imposti dalla vita coniugale. Ciò non toglie che l'amore per Agathe abbia rappresentato la più forte esperienza amorosa giovanile di Brahms, che nei suoi *Ricordi* si riferirà a quel periodo come a «la deliziosa estate illuminata dalla gioia dell'amore». Fu tanto profonda e decisiva, quest'esperienza, che il compositore poté elaborarla compiutamente solo attraverso una lunga creazione, cominciata già nel 1860-61, ma terminata solo all'inizio del 1865, cioè proprio il Sestetto per archi op. 36, conosciuto anche come *Agathe Sextett*, dato che il nome dell'amata risulta inscritto in un motivo accessorio al secondo tema del primo movimento: le note la, sol, la, si, mi, corrispondono infatti alle lettere A, G, A, (T)H, E. Fu lo stesso Brahms a dichiarare più volte: «Qui mi sono liberato del mio ultimo amore», dichiarazione che messa accanto a quella scritta ad un amico – «Sono stato uno scellerato con Agathe!» – fa pensare all'opera anche come una sorta di risarcimento, un tributo *aere perennius* all'amata ingiustamente delusa. Il lavoro esibisce una maestria ormai perfettamente acquisita: la costruzione ha la tipica ampiezza ed equilibrio del pensiero musicale brahmsiano e tutti i temi e i motivi dispensano quel caldo e generoso lirismo che sa oscillare tra l'intimità della ninnananna, vicina alla delicatezza del cuore umano, e il vigore del canto silvestre, vicino agli umori e ai ritmi della natura.

L'accostamento di Brahms e Schönberg nel medesimo concerto ha un profondo significato, che va ben al di là della semplice identità di organico dei brani proposti (due sestetti

per archi). Esso infatti allude a una delle vicende più importanti e complesse della musica moderna, una vicenda che potremmo riassumere, enfatizzando un po' e parafrasando Nietzsche, sotto il titolo: "La nascita dell'avanguardia dallo spirito della musica da camera". Anche se a prima vista può non risultare subito evidente, in questo titolo è contenuto uno scandaloso paradosso, una patente contraddizione, alla quale ogni cultore di musica del tardo Ottocento avrebbe reagito con un misto di attonito stupore e sentita indignazione. A partire dagli anni intorno al 1860, infatti, (all'epoca, cioè, della stesura del sestetto brahmsiano) si sviluppa in Germania una polemica destinata a guadagnare toni sempre più acri e feroci tra sostenitori di tendenze musicali diverse, le quali finirono per diventare dei veri e propri "partiti" nelle tesi, spesso faziose, dei polemisti di entrambe le parti. In questa polemica da una parte stava, ovviamente, il progresso – che per una cultura tipicamente ottocentesca, ancor oggi viva e vegeta, significava "il bene" – cioè (semplificando e riassumendo) Wagner e Liszt, il superamento della sinfonia classica nel dramma musicale, la sintesi tra musica e poesia nel poema sinfonico, l'opera d'arte totale (*Gesamtkunstwerk*), l'opera d'arte dell'avvenire, la (ri)trovata identità della cultura tedesca, in una parola, insomma, "la nuova Germania", come amava definirsi questa corrente. Dall'altra parte stava invece la reazione, cioè "il male": i romantici elitari come Schumann, i compositori accademici legati ai classici, alla tradizione, alla pratica alto-borghese di far musica in casa, tra le mura domestiche di salotti riservati a fini intenditori e a intelligenti amatori e quindi il sinfonismo classico, certo, il culto della forma, ma ancor più la musica da camera (Lieder, quartetti, trii, etc.), il paziente cesello artigianale, il dettaglio tornito da cogliere con gusto colto e sapiente. Questo significava anche, immediatamente, da una parte il popolo, la democrazia, la rivoluzione, il futuro, dall'altra la borghesia assimilata alla nobiltà, l'impero, la conservazione, il passato vecchio e stantio. Oltre ai critici (la *Neue Zeitschrift für Musik* di Franz Brendel da una parte, Eduard Hanslick dall'altra, ma non va dimenticata la presa di posizione originalissima di Nietzsche), molti compositori si gettarono nella mischia con le armi affilate della polemica, della propaganda estetica, della sperimentazione musicale; qualcuno invece vi fu più o meno consapevolmente trascinato, come accadde a Bruckner, che si trovò con un certo imbarazzo a militare tra le file dei progressisti (creando tra l'altro il fastidioso paradosso di un "sinfonista wagneriano", quando Wagner aveva dichiarato la sinfonia un genere superato), e a Brahms, che per trasporto giovanile (o per ingenuità) nel 1860 sottoscrisse un famoso manifesto

avverso ai neotedeschi, guadagnandosi il ruolo di alfiere della retroguardia musicale dell'epoca.

Quando si affacciò sulla scena musicale europea, dunque, (stiamo ormai varcando la soglia del nuovo secolo) il giovane Schönberg si trovò a guardare a Wagner e Brahms come ai capifila di due tendenze contrastanti tra le quali operare una scelta oppure una sintesi, dato che la rigida opposizione frontale valeva decisamente meno per la generazione più giovane. Il dramma musicale wagneriano dovette apparirgli come una gigantesca impresa, certo, ma chiusa e conclusa, ormai, nella sua magnifica irripetibilità. Il poema sinfonico stava conoscendo una notevole fioritura che sarebbe durata ancora, ma non dava speranza di grandi rivoluzioni e innovazioni. Per il giovane compositore austriaco di queste esperienze rimaneva soprattutto il linguaggio: l'elusione delle concatenazioni tonali, la circolarità delle progressioni, l'accostamento di grandi pannelli, il variegato affresco orchestrale. L'esperienza brahmsiana, invece, sembrava poter essere proseguita più nella sua sostanza: l'oculata scelta intervallare, la stringente logica motivica, il rigore costruttivo, la solidità architettonica proponevano un'idea di musica, peraltro coerente con la grande tradizione austro-tedesca, che aspettava di essere raccolta proprio da quel luogo denso e concentrato nel quale si esprimeva con tutta la sua forza, ossia la musica da camera. Da qui la raccolse Schönberg, che propose in pochi anni opere rivoluzionarie nelle quali l'abbandono definitivo della tonalità veniva sperimentato nel formidabile laboratorio di strumenti solisti, di gruppi strumentali ristretti, del Lied accompagnato. La musica da camera, il genere più retrivo e conservatore per le generazioni più anziane, divenne nel giro di due decenni il genere di punta dell'innovazione musicale, anche se Schönberg preferì sempre parlare di "progresso" musicale piuttosto che di "rivoluzione" – e a ragione, dato che lo sviluppo che egli pretendeva di continuare poteva essere fatto risalire al più antico e nobile lignaggio della musica europea.

Il sestetto per archi *Verklärte Nacht* (Notte trasfigurata) op.4 sta all'inizio del percorso appena delineato e risponde a un preciso orientamento poetico: *non* scegliere tra Wagner e Brahms, ma utilizzare ciò che di entrambi appariva adatto alla propria costruzione musicale, come testimonia lo stesso Schönberg nel suo schizzo autobiografico: «Questa è la ragione per cui nella mia *Verklärte Nacht* la costruzione tematica è basata da un lato su un "modello" e su una "sequenza" sopra un'armonia circolare di tipo wagneriano, e dall'altro su una tecnica di sviluppo della variazione brahmsiana. Pure a Brahms può essere accreditata la disparità delle misure [...]



Ma il trattamento degli strumenti, il modo della composizione e gran parte delle sonorità sono strettamente wagneriani». Questi sono i mezzi che egli sceglie per assolvere il difficile e ambizioso compito di costruire un percorso musicale che esprima con la massima precisione e la massima autonomia possibile il contenuto di un testo letterario. Che il testo poetico non sia un “programma” al quale far aderire lo svolgimento di un brano musicale, ma un contenuto denso e pregno di significati ai quali la musica può accedere per tutt'altra via grazie alla potente interiorità dell'artista, che funge da ponte tra mondi completamente diversi e da unica garanzia della corrispondenza di questi mondi tra loro, è un'idea tipicamente schönberghiana, il cui soggettivismo estremo spingerà sempre più l'autore nell'alveo vasto e profondo del nascente Espressionismo. Non è tuttavia espressionista questa volta il testo prescelto, una poesia di Richard Dehmel di evidente gusto decadente e simbolista. Due amanti attraversano nottetempo un brullo e freddo boschetto sotto la forte luce della luna. Essi non vengono minimamente descritti nel loro aspetto, ma si ode il loro appassionato dialogo come fosse la voce interiore del paesaggio. Lei rivela di essere incinta di un altro uomo e ora si sente peccatrice, comprende di aver offeso se stessa eppure sa di aver cercato col suo gesto “pienezza della vita, felicità materna e senso del dovere”. La vita, adesso, si è vendicata facendole incontrare il vero amore mentre si trova in questo stato. La notte, qui, è l'angoscia del peccato che si diffonde sullo spoglio paesaggio dell'anima, illuminato dalla luce fredda e straniata della luna. Nelle parole di lui, tuttavia, tutto si capovolge. Egli la incoraggia a non avvertire la gravidanza come un peso, la invita a contemplare lo splendore del paesaggio (“guarda come chiaro scintilla l'universo!”) e ad avvertire il calore che passa dall'uno all'altro nella traversata faticosa, ma comune, del freddo oceano della vita. Il figlio che ella porta verrà trasfigurato dal loro amore e diverrà suo figlio, perché egli la ama e in quel bambino si identifica (“tu hai portato lo splendore in me, tu mi hai reso simile a un bimbo”). I due si abbracciano (“i loro aliti si baciano nelle brezze”) e il brullo e freddo boschetto all'inizio del loro vagare viene infine trasfigurato in una “profonda, splendida notte”.

**Pietro Mussino**

## Zwei Menschen

*Zwei Menschen gehn durch kahlen, kalten Hain;  
Der Mond läuft mit, sie schaun hinein.  
Der Mond läuft über hohe Eichen  
Kein Wölkchen trübt das Himmelslicht,  
In das die schwarzen Zacken reichen.  
Die Stimme eines Weibes spricht:*

*Ich trag ein Kind, und nit von Dir  
Ich geh in Sünde neben Dir.  
Ich hab mich schwer an mir vergangen.  
Ich glaubte nicht mehr an ein Glück  
Und hatte doch ein schwer Verlangen  
Nach Lebensinhalt, nach Mutterglück  
Und Pflicht; da hab ich mich erfrecht,  
Da ließ ich schaudernd mein Geschlecht  
Von einem fremden Mann umfängen,  
Und hab mich noch dafür gesegnet,  
Nun hat das Leben sich gerächt:  
Nun bin ich Dir, o Dir begegnet.*

*Sie geht mit ungelenkem Schritt.  
Sie schaut empor; der Mond läuft mit.  
Ihr dunkler Blick ertrinkt in Licht.  
Die Stimme eines Mannes spricht:*

*Das Kind, das du empfangen hast,  
Sei Deiner Seele keine Last,  
O sieh, wie klar das Weltall schimmert!  
Es ist ein Glanz um Alles her,  
Du treibst mit mir auf kaltem Meer,  
Doch eine eigne Wärme flimmert  
Von Dir in mich, von mir in Dich.  
Die wird das fremde Kind verklären  
Du wirst es mir, von mir gebären;  
Du hast den Glanz in mich gebracht,  
Du hast mich selbst zum Kind gemacht.*

*Er faßt sie um die starken Hüften.  
Ihr Atem küßt sich in den Lüften.  
Zwei Menschen gehn durch hohe, helle Nacht.*

## *Due esseri*

Due esseri, nel brullo e freddo bosco  
vanno, rincorsi dalla luna e dentro,  
là, nel suo volto, fissano lo sguardo.  
Corre la luna sopra le alte querce,  
gli splendori notturni non offusca  
una nube nel cielo, lacerato  
dai monti, nere cuspidi dentate.  
Ecco, la voce di una donna parla:

io porto un figlio, che non è di te,  
peccatrice, cammino accanto a te.  
Contro me stessa fui rovina e noia,  
più non credevo alla felicità, ma, con ansia, cercavo verità  
nella vita, una meta, un fine, e gioia  
materna; poi, mi son fatta sfrontata,  
e con tremore a un estraneo il mio sesso  
ho abbandonato, perché lo avvolgesse;  
me ne sentivo, allora, benedetta.  
Ora la vita ne ha fatto vendetta:  
ora ho incontrato te, te ho incontrato.

Con passi incerti, malferma prosegue.  
Guarda lassù: la luna la insegue.  
Lo sguardo oscuro annega nella luce.  
Ecco, d'un uom parla la voce:

Il figlio che nel grembo ti si è acceso  
alla tua anima non sia di peso.  
Guarda: chiaro risplende l'universo!  
Tutto intorno è fulgore che rischiara,  
con me tu avanzi sopra un freddo mare,  
ma un tuo proprio calore si riversa  
da te in me, da me si versa in te.  
Trasfigurato ne sarà l'estraneo  
bambino, e tu a me, da me, dovrai  
generarlo nel mondo, tu che dai  
a me questo fulgore e questa strana  
metamorfosi che fa me bambino.

Intorno ai forti fianchi egli la stringe.  
L'aria in un bacio i due respiri avvince.  
Nell'alta, chiara notte i due camminano.

*(traduzione di Quirino Principe)*