



LacMus

FESTIVAL

International Music Festival
Lake Como, Tremezzina
9-20 July 2025

GIOCHI D'ACQUA

Program Notes



International Music Festival

Lake Como, *Tremezzina*

9-20 July 2025

GIOCHI D'ACQUA

Program Notes

- 04** Wednesday 9 July, 21.00
Villa Carlotta
Absolute Ravel – Piano Works, Part 1
- 12** Thursday 10 July, 10.30
Museo del Paesaggio del Lago di Como
Giochi in Musica
- 13** Thursday 10 July, 18.30
Museo Barca Lariana
Musica tra le Barche
- 21** Friday 11 July, 11.30
Abbazia di San Benedetto in Val Perlana
Monastic Cello
- 26** Friday 11 July, 20.30
Villa del Balbianello
¡Granada!
- 38** Saturday 12 July, 20.30
Villa Lario
Absolute Ravel – Chamber Works
- 46** Sunday 13 July, 20.30
Piazzetta Brenna
Vive les Amateurs!
- 48** Sunday 13 July, 23.00
Piazzetta Brenna
Notturmi in Riva al Lago
- 50** Monday 14 July, 20.30
Castello Durini
Rhapsody in Black

- 56 Tuesday 15 July, 20.30
Villa del Balbianello
¡Olas Españolas!
- 62 Wednesday 16 July, 21.00
Parco Teresio Olivelli
Absolute Ravel – Folk Songs
- 73 Thursday 17 July, 10.00
Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo
Piazzetta Carlo Alberto Bonini
Musical Greenway
- 80 Thursday 17 July, 21.00
Parco Teresio Olivelli
Absolute Ravel – Symphonic
- 86 Friday 18 July, 21.00
Parco Teresio Olivelli
¡Flamenco!
- 92 Saturday 19 July, 18.30
Santuario della Beata Vergine del Soccorso
The Dawn of the Cello
- 102 Sunday 20 July, 19.00
Grand Hotel Tremezzo
Absolute Ravel – Piano Works, Part 2
- 110 **Biographies**

Absolute Ravel – Piano Works, Part 1

Wednesday 9 July, 21.00

Villa Carlotta

Ravel

Pavane pour une infante défunte

Menuet antique

À la manière de Borodine

À la manière d'Emmanuel Chabrier

Le Tombeau de Couperin:

Prélude

Fugue

Forlane

Rigaudon

Menuet

Toccata



Jeux d'eau

Gaspard de la nuit:

Ondine

Le gibet

Scarbo

Louis Lortie, piano

Maurice Ravel (1875-1937)

Pavane pour une infante défunte

The *Pavane pour une infante défunte* was created by a twenty-four-year-old Ravel while still a conservatory student. It has enjoyed great popularity for over a century, which extended from its original piano version to Ravel's own orchestration (1910), to an arrangement as a Broadway song (*The Lamp Is Low*), and to several appearances in film soundtracks. Although Ravel is a composer generally known to laypeople, such a success is a bit unusual. He himself did not like this piece very much, and for good reason; he regarded it as formally weak and unbalanced. But the public at large usually cares little about form—the seductive charm of that marvelous melodic opening is all that counts. Of course, a riper Ravel would and could give it a deeper and more implacable development, instead of that static repetition of the theme, barely varied. But the *Pavane* was born with this childlike and frail look; perhaps we all love it for this, too.

Parto di un Ravel ventiquattrenne studente di conservatorio, la *Pavane pour une infante défunte* gode da oltre un secolo di una straordinaria popolarità, che dall'originale stesura pianistica si è estesa all'orchestrazione dello stesso Ravel (1910), a un adattamento come canzone di Broadway (*The Lamp Is Low*) e a numerose apparizioni in colonne sonore per il cinema. Anche se in generale Ravel è un autore che i profani conoscono, un tale successo resta un poco anomalo. Lo stesso compositore non amava gran che questo pezzo, e a buon motivo: lo considerava ancora gracile, incerto sul piano della forma. Ma della forma, al grande pubblico, è sempre importato poco: ciò che conta è il fascino seducente di quel meraviglioso attacco melodico iniziale. Certo, un Ravel più maturo avrebbe saputo trarne uno sviluppo più profondo e più implacabile, piuttosto che la statica ripetizione del tema, appena variato. Ma la *Pavane* è nata con questa sua gracilità adolescenziale, e forse tutti noi la amiamo anche per questo.



Wednesday 9 July, 21.00 – Villa Carlotta

Maurice Ravel

Menuet antique - À la manière de Alexander Borodine

À la manière d'Emmanuel Chabrier

These three pieces, born in quite diverse circumstances, can be linked in an ideal triptych, as three exercises in as many past musical styles. The *Menuet antique* was created by an even younger Ravel — he was just twenty — and yet it is bolder and more personal than the *Pavane*. Its harmony already hosts his typical tight and complex chords that sound now rough, now bright, and the minuet format is respected, like an old and revered mold, to pour a new sound content into. Thus, the opening theme evokes the ceremonious steps and gestures of the minuet, and the middle Trio is written in three parts, as was current usage in the Sun King's time. Ravel composed the two tributes to late-Romantic colleagues several years later, in 1912-13, prompted by Alfredo Casella, who had already written six such pieces and suggested that the two friends work together on a second book of musical portraits. *À la manière de... Alexander Borodine* is a ninety-second album leaf that truly sounds like having come out of the Russian master's pen, with its old-flavored folk motifs moving in just three notes, yet dressed in pre-Impressionist harmonies. The equally short *À la manière d'Emmanuel Chabrier* bears the subtitle *Paraphrase d'un air de Gounod*, which is Siébel's aria from Act II of *Faust*. It is, in other words, a good-natured parody of the good-natured parodies that Chabrier loved to churn out on famous opera arias. Stravinsky's music squared was yet to come, but Ravel had already invented music cubed.

Questi tre brani, nati in circostanze disparate, si possono riunire in un trittico ideale, come esercizi in altrettanti stili del passato. Il *Menuet antique* è opera di un Ravel ancora più giovane, appena ventenne, eppure è più ardito e più personale della *Pavane*. L'armonia contiene già i suoi tipici accordi stretti e complessi, ora scabrosi, ora luminosi; e la forma del minuetto è rispettata come un vecchio,



riverito stampo in cui colare un nuovo contenuto sonoro. Così, il tema iniziale evoca i passi e le movenze cerimoniose del minuetto, mentre il Trio centrale è proprio scritto a tre voci, come si usava al tempo del Re Sole.

I due omaggi a colleghi tardo-romantici furono composti molti anni dopo, nel 1912-13, su proposta di Alfredo Casella, che ne aveva già scritti sei e propose all'amico di creare insieme un secondo quaderno di ritratti in musica. *À la manière de... Alexander Borodine* è un foglio d'album di un minuto e mezzo, che sembra davvero uscito dalla penna del maestro russo, con i suoi motivi folk di sapore antico racchiusi in tre sole note, ma vestiti di armonie già pre-impressioniste. L'altrettanto breve *À la manière d'Emmanuel Chabrier* reca il sottotitolo *Paraphrase d'un air de Gounod*, che poi sarebbe l'aria di Siébel dall'Atto II del *Faust*. È cioè una bonaria parodia delle bonarie parodie che Chabrier amava sfornare su celebri arie d'opera: la musica al quadrato di Stravinskij era di là da venire, ma Ravel aveva già inventato quella al cubo.

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin:

Prélude - Fugue - Forlane - Rigaudon - Menuet - Toccata

A veritable zenith in Ravel's opus, *Le Tombeau de Couperin* is as fascinating for the listener as it is intimidating for the performer, especially because of the dizzying repeated notes animating the *Toccata* from top to bottom. The idea for a French-inspired suite had come to Ravel as early as 1914, but war hardships delayed its completion until 1917. He volunteered for military service and was soon rejected because of his weak build. He eventually managed to enlist as a truck driver, but contracted peritonitis, was hospitalised, and then discharged. As in his homage to Chabrier, the meanings of the *Tombeau* are grafted onto one another like Russian dolls. The entire work displays a piano approach eschewing late-Romantic turgid sounds—it is linear, dry, and sparkling, like evoking an imaginary harpsichord. It is not a tribute to François Couperin's style, now pompous, now playful, except perhaps for some passing

analogies of the *Toccata* with *Le Tic-toc-choc ou les Maillotins* or of the bass lines of the *Forlane* with those of the *Quatrième Concert Royal*: after all, Ravel was a creator, not a philologist. Couperin is cited as an emblem of the French national harpsichord school, period. If anything, the suite form vaguely recalls that of the *Ordres* in which Couperin used to collect and line up his little gems. And of course, individual movements are fashioned and arranged like in ancient music—a *prelude* and *fugue* at the beginning, a *toccata* at the end, and three 18th-century dances in between. But, more than Couperin and his *ancien régime* world, what stands out in Ravel's mind is the tomb: each movement bears a dedication to friends killed during the war. The composition of the suite occupied Ravel after he had seen the horrors of the war front with his very eyes, while he was recovering in hospital, drenched in his own and other people's pain, and after having received the terrible news of his mother's death. The blinding whiteness of his writing is that of a row of tombstones, in memory of as many friends, recalled in tones that are now affectionate and dreamy, now amused and complicit. Under his usual impassive mask, in the *Tombeau* the composer lays his soul bare.

Capolavoro tra i più alti del catalogo di Ravel, *Le Tombeau de Couperin* è tanto affascinante per l'ascoltatore quanto intimidatorio per l'esecutore, soprattutto per via del vertiginoso gioco di note ribattute che anima da cima a fondo la *Toccata* finale. L'idea di una suite di ispirazione francese era venuta a Ravel già nel 1914, poi le traversie della guerra ne ritardarono il compimento fino al 1917. Presentatosi come volontario, respinto alla visita di leva perché di costituzione gracile, alla fine Ravel era riuscito a farsi arruolare come camionista, ma poi, vittima di una peritonite, era stato ricoverato e congedato. Come nell'omaggio a Chabrier, anche qui i significati dell'opera si innestano uno dentro l'altro come bambo line russe. L'intero lavoro esibisce un linguaggio pianistico che rifugge da rimbombanti turgori tardoromantici: è lineare, asciutto e scintillante, come a rievocare un immaginario clavicembalo. Non è un omaggio allo stile,



ora pomposo, ora giocherellone, di François Couperin, salvo forse per certe analogie della *Toccata* con *Le Tic-toc-choc ou les Maillotins* o dei bassi della *Forlane* con quelli del Quatrième Concert Royal: dopo tutto Ravel è un creatore, mica un filologo. Couperin è citato nel titolo come emblema della scuola cembalistica nazionale francese, nulla di più. Semmai, la forma della suite richiama un poco quella degli *Ordres* in cui Couperin era solito raccogliere e mettere in fila le sue piccole gemme. E naturalmente i singoli movimenti sono scelti e disposti alla maniera antica: un preludio e fuga all'inizio, una toccata alla fine, e in mezzo tre danze settecentesche. Ma, assai più che Couperin, e con lui il mondo dell'*ancien régime*, ciò che campeggia nella mente di Ravel è la tomba: tutti i movimenti recano dediche ad amici rimasti uccisi durante la guerra. La stesura della suite occupò Ravel dopo che aveva visto con i suoi occhi gli orrori del fronte bellico, mentre era convalescente in ospedale, immerso nel dolore suo e altrui, e dopo aver avuto la notizia, per lui terribile, della morte di sua madre. Il biancore abbacinante della scrittura è quello di un filare di lapidi, in memoria di altrettanti amici, rievocati ora in tono affettuoso e sognante, ora divertito e complice. Sotto l'abituale maschera impassibile, nel *Tombeau* il compositore mette a nudo la sua anima.

Maurice Ravel

Jeux d'eau

Composed in 1901, *Jeux d'eau* was one of the first pieces to secure Ravel some fame. It bears an exergue, a line by French poet Henri de Régnier, "*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*" ("God of the river, laughing at the water tickling him"), and consists of a series of short episodes, each one suggesting an aquatic image, either as an onomatopoeia of gurgles, or as a sound+image synesthesia of jets and waterfalls. Ravel's source of inspiration is naturally Franz Liszt's similar-named piece, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, but in terms of aquatic evocations he goes much further, creating a work based on direct sensory impressions, rather than on a clear sense of form and tonality, which almost dissolve into pure sound.

Wednesday 9 July, 21.00 – Villa Carlotta

Composto nel 1901, *Jeux d'eau* fu uno dei primi brani ad assicurare al compositore una certa notorietà. Esso reca in *exergo* un verso del poeta Henri de Régnier, «*Dieu fluvial riant de l'eau qui le chatouille*» (“Dio del fiume, ridente dell’acqua che lo solletica”), e consiste per intero di una collana di brevi episodi, ciascuno dei quali evoca un’immagine acquatica, vuoi come onomatopea di gorgoglii e chiochchii, vuoi come sinestesia suono+immagine di getti e cascatelle. La fonte di ispirazione di Ravel è naturalmente il quasi omonimo brano di Franz Liszt, *Les jeux d'eau à la Villa d'Este*, ma in fatto di evocazioni acquatiche il musicista francese si spinge molto più in là, arrivando a creare una pagina fondata su dirette impressioni sensoriali, più che su un chiaro senso della forma e della tonalità, che qui appaiono quasi dissolversi nel puro suono.

Maurice Ravel

Gaspard de la nuit: Ondine - Le gibet - Scarbo

Ravel was an avid poetry reader. In 1908, he came across the lyrical-prose collection by Aloysius Bertrand (1807-1841), *Gaspard de la nuit*—actually the main, and almost only, work of this romantic forerunner of the poets maudits and the surrealists. Bertrand’s emotional palette often draws on the macabre and the horrid, and these inspired Ravel to create this visionary triptych, composed shortly after reading the book. *Ondine* is another aquatic sketch: it depicts a lake nymph who sings to seduce those who look and listen, to take them down with her to the bottom of the lake. *Le gibet* means “The gallows”; a bell rings 153 times in the distance, while the corpse of a hanged man dangles in sunset light. *Scarbo* is a goblin looking hideous and repugnant; he appears and disappears at night, mocking everyone. The use of descriptivism and lugubrious themes was a favorite among Romantic artists; hence, a suspicion arises: Did Ravel, the anti-Romantic par excellence, abjure for once his aesthetic creed? In reality, *Gaspard de la nuit* is even too much Romantic—as Ravel himself explained, it is «a sort of caricature of Romanticism».

Ravel era un avido lettore di poesia. Nel 1908 poté conoscere una raccolta di prose liriche del poeta Aloysius Bertrand (1807-1841), intitolata *Gaspard de la nuit*: di fatto l'opera principale, e quasi l'unica, di questo romantico precursore dei poeti maledetti e dei surrealisti. La tavolozza emotiva di Bertrand attinge di frequente alle tinte del macabro e dell'orrido, e sono queste che ispirano a Ravel questo trittico visionario, composto poco dopo la lettura del libro. *Ondine* è un nuovo bozzetto acquatico: raffigura una ninfa lacustre, che canta per sedurre chi la guardi e ascolti, per poi condurlo con sé in fondo al lago. *Le gibet* vuol dire "la forca": una campana rintocca di lontano 153 volte, mentre il cadavere di un impiccato penzola sotto la luce del tramonto. *Scarbo* è un folletto dalle fattezze orride e ripugnanti che di notte appare e scompare, facendosi beffe di tutti. Il ricorso al descrittivismo e a temi lugubri, cari agli artisti romantici, possono far sospettare che per una volta Ravel, l'antiromantico per eccellenza, abbia voluto abiurare al suo credo estetico. In realtà, *Gaspard de la nuit* è perfino troppo romantico: come egli stesso ebbe a spiegare, è «una sorta di caricatura del Romanticismo».



Wednesday 9 July, 21.00 – Villa Carlotta

Giochi in Musica

Thursday 10 July, 10.30

Museo del Paesaggio del Lago di Como

This free workshop for 3-to-6-year-old kids stems from our desire to always carve out a space for the very young. Musical culture can and must be cultivated from childhood, for the children's well-being as well as to nurture new generations of fully aware music lovers. The participants will experiment with music as a way to express emotions and communicate, both for themselves and in relationships with others. Activities start from listening to sundry sounds and musical styles. Employing playful and learning activities, movements, and production of simple rhythmic patterns, children will have a chance to express themselves creatively and unleash their emotions. Children must be accompanied by an adult. The workshop is free of charge; reservations can be made through Ticketmaster until seats are filled. An adult must be present alongside each child. The Park is part of the Villa Mainona Museum, via Regina 22, Tremezzo, facing the Teresio Olivelli Park.

Questa iniziativa risponde al desiderio di LacMus Festival di ritagliare nel programma uno spazio per i giovanissimi. La cultura musicale può e deve essere coltivata fin dalla più tenera età, per il benessere dei piccoli e perché in futuro si possa avere un pubblico appassionato e consapevole. I bambini che vivranno questa esperienza potranno sperimentare la musica come linguaggio espressivo, emotivo e comunicativo, per se stessi e nella relazione con gli altri. Le attività partono dall'ascolto di suoni e musiche di diversi repertori e, attraverso attività di gioco e di apprendimento, di movimento e di semplice produzione ritmica, consentiranno ai partecipanti di esprimersi in modo creativo e liberare le proprie emozioni. Il laboratorio è per bambini dai 3 ai 6 anni accompagnati da un adulto. La partecipazione è gratuita con prenotazione tramite Ticketmaster fino a esaurimento dei posti. È richiesta la presenza dell'adulto. Il Parco è annesso al Museo di Villa Mainona, via Regina 22, Tremezzo, di fronte al Parco Civico "Teresio Olivelli".

Educational Coordinator / Responsabile Educational: **Paola Colombo**

Musica tra le Barche Thursday 10 July, 18.30 Museo Barca Lariana

Museum Halls

Dressler *Livovement 1*, for clarinet and live electronics
Livovement 2, for clarinet and live electronics



Outdoor Terrace

Turina *Danzas fantásticas*, Op. 22:
Exaltación
Ensueño
Orgía

Albéniz From *Recuerdos de viaje*, Op. 71:
3. *Alborada*

Liszt From *Années de pèlerinage*, Third Year:
4. *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*

Ravel *Pièce en forme de habanera* for clarinet and piano (trascr. David Marlatt)
Rapsodie espagnole for piano (trascr. Lucien Garban):
Prélude à la nuit. Très modéré
Malagueña. Assez vif
Habanera. Assez lent et d'un rythme las
Feria. Assez animé

Anton Dressler, clarinet and live electronics
Axel Trolese, piano

Anton Dressler (1974)

Livemovement 1, for clarinet and live electronics

Livemovement 2, for clarinet and live electronics

Anton Dressler is one of the top clarinet players on the scene. Born in Moscow, he studied in the Soviet Union and graduated in Italy. But if we go beyond the usual series of competitions won and repertoire recordings, he is a distinguished creator of original music, exploiting all the resources of the instrument and merging them with those offered by live electronics. This aspect of his art is documented in particular in a CD, *Livemovement*, recorded for Quartz in 2020. The sonic material heard there draws on various stylistic sources, including jazz, klezmer music, and minimalism. It is structured in a row of episodes, which the author can re-propose in live performance in a different order each time.

Anton Dressler è uno dei più prestigiosi clarinettisti della scena attuale. Nato a Mosca, ha studiato in Unione Sovietica e si è diplomato in Italia. Ma, al di là della tradizionale trafila di concorsi vinti e interpretazioni di repertorio incise su disco, si è distinto come creatore di una musica originale, che sfrutta tutte le risorse dello strumento e le fonde con le possibilità offerte con l'impiego dell'elettronica dal vivo. Questo suo aspetto è documentato in particolare in un cd, *Livemovement*, inciso per l'etichetta Quartz nel 2020. Il materiale sonoro che vi si ascolta attinge a diverse fonti stilistiche, inclusi il jazz, la musica klezmer e il minimalismo, ed è organizzato in una serie di episodi, che l'autore può riproporre dal vivo in ordine ogni volta diverso.

Joaquín Turina (1882-1949)

Danzas fantásticas, Op. 22: Exaltación - Ensueño - Orgía

Sevilla-born composer Joaquín Turina was for some years an international figure of note in Spanish new music, alongside Falla, Granados, and Albéniz. He, too, was a nationalist composer; he, too, mastered a rich and modern harmony, acquired — or breathed — in the Paris environment. Turina achieved his greatest success with the *Danzas fantásticas*, composed in August 1919 for piano, but first performed in concert in the orchestral version. They are inspired by a novel by his writer friend, José Más y Laglera (1885-1941), *La orgía*, and reflect Turina's penchant for the pleasure of abandon to the vortex of rhythm—the exploration of those intoxicating moments that make the peak of intensity in dance experience. *Exaltación* is a *jota aragonesa*, *Ensueño* a Basque *zortziko*, with a characteristic lame rhythm “in five”, *Orgía* an Andalusian *farruca* with a convulsive ending. Turina later returned to Spain and ended up a bit overshadowed, perhaps also due to the isolation of his country in the Franco era.

Il sivigliano Joaquín Turina fu per alcuni anni una figura di rilievo internazionale nella giovane musica spagnola, accanto a Falla, Granados e Albéniz. Anch'egli compositore nazionalista, anch'egli padrone di un'armonia ricca e moderna, acquisita—o respirata—nell'ambiente parigino, Turina colse il suo maggiore successo proprio con le *Danzas fantásticas*, composte nell'agosto 1919 per pianoforte, ma eseguite in concerto prima nella versione orchestrale. Esse sono ispirate a un romanzo del suo amico scrittore José Más y Laglera (1885-1941), *La orgía*, e riflettono l'inclinazione di Turina per il piacere dell'abbandono al vortice del ritmo, l'esplorazione di quei momenti di ebbrezza che segnano l'apice di intensità nell'esperienza del danzare. *Exaltación* è una *jota aragonesa*, *Ensueño* uno *zortziko* basco, dal caratteristico ritmo zoppo “in cinque”, *Orgía* una *farruca* andalusa dal finale convulso. In seguito Turina rientrò in Spagna e finì un poco nell'ombra, forse anche a causa dell'isolamento della sua nazione negli anni del franchismo.



Thursday 10 July, 18.30 - Museo Barca Lariana

Isaac Albéniz (1860-1907)

From *Recuerdos de viaje*, Op. 71: 3. *Alborada*

Recuerdos de viaje is a collection of seven piano pieces that Isaac Albéniz composed in 1886-87. They depict places and landscapes, both real and imaginary, in that late-Romantic language, full of echoes of Liszt, the composer had adopted at the time, before his late and dazzling modernist detour. The sixth piece, *Rumores de la caleta*, has enjoyed the widest circulation. The third one, *Alborada*, only hosts a passing hint at the daring harmonies that were to come—it could be described as a romantic evocation of a singer, accompanied by rich guitar arpeggios.

I *Recuerdos de viaje* sono sette pezzi per pianoforte che Isaac Albéniz compose nel 1886-87. Raffigurano luoghi e paesaggi, sia reali sia immaginari, in quel linguaggio tardoromantico, ricco di echi lisztiani, che il compositore praticava allora, prima della sua tardiva e folgorante svolta modernista. Il sesto brano del ciclo, *Rumores de la caleta*, è quello che ha goduto di più ampia circolazione. Il terzo, *Alborada*, contiene appena un fugace accenno alle arditezze armoniche che verranno; lo si può descrivere come l'evocazione romantica di un canto accompagnato da ricchi arpeggi di chitarra.

Franz Liszt (1811-1886)

From *Années de pèlerinage*, Third Year:

4. *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este*

A very popular piece, as well as a direct and explicit precedent of Ravel's *Jeux d'eau*, *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* was composed by Abbot Liszt in 1877, while he was living in Tivoli, and bears a quotation from John 4:14—in Saint Jerome's Latin version: "*Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquæ salientis in vitam æternam*", "But the water that I am giving him will become in him a fountain of water springing



up into eternal life". In Liszt's immense production, weighed down by so many trivial pieces and hollow virtuosic effects, *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* stands out for its daring research into tone color and harmony. It is one of those pieces in which Liszt appears capable of taking out his past, that of a virtuoso adored by the crowds, and of predicting this or that aspect of 20th-century music.

Pagina notissima, nonché precedente diretto e dichiarato dei *Jeux d'eau* di Ravel, fu composta dall'abate Liszt nel 1877, quando viveva a Tivoli, e reca una citazione dal Vangelo di Giovanni, 4:14, nella versione latina di San Gerolamo: «*Sed aqua quam ego dabo ei, fiet in eo fons aquæ salientis in vitam æternam*», "Ma l'acqua che io gli darò diventerà in lui una fonte d'acqua che scaturisce in vita eterna". Nella sterminata produzione lisztiana, appesantita da tante pagine banali e tanti virtuosismi ridondanti, *Les Jeux d'eau à la Villa d'Este* si staglia per l'ardita ricerca timbrica e armonica: è una di quelle pagine in cui Liszt ci appare capace di scrollarsi di dosso il suo passato di virtuoso adorato dalle folle e di preconizzare ora questo, ora quell'aspetto del Novecento.

Maurice Ravel

Pièce en forme de habanera for clarinet and piano
(trascr. David Marlatt)

The *habanera* is usually labeled as a "Spanish dance," but it is not. One does not need rocket science to understand that the adjective *habanero* means "from Havana," that is, Cuban. The syncopated *contradanza* that originated in the late 18th century in what is now Haiti, back when it was still a French colony called Saint Domingue, was brought to Cuba by refugees fleeing Toussaint Louverture's revolution; among them were not only white slaveholders, but also those blacks and mulattoes who had somehow adopted French culture and customs, and therefore were at risk of falling victims of the revolutionary revenge. The new dance landed in Santiago de

Cuba and moved ahead to Havana, where it became a fashionable genre, spread through printed music. The *contradanza* syncopated rhythmic kaleidoscope aroused the interest of Spanish composers when Cuba was still a colony; in particular, the theatrical companies staging *zarzuelas*, that is, operettas sung in Spanish, helped to import it to the mother country. Here, the genre underwent a rhythmic stiffening, as always happens to Afro-something musical forms as they set foot in Europe. Among its many rhythmic patterns, a single one, fixed and implacable, dominated—left-hand dotted rhythm, right-hand triplet. This formula, re-christened as *habanera*, spread from Spain to France, to the rest of Europe. Ravel knew the genuine Cuban models, but resorts here to the Hispanic one to carry out one of his technical gambles—a bravura piece for a bass voice. The *Vocalise-étude en forme de habanera* — its original title — was written in March 1907 and ended up printed in a collection of similar vocal gargles by various composers; then, Ravel himself transcribed it for cello, and all transcriptions for other instruments were drawn from it. The page has nothing Cuban and very little Spanish about it. It mostly displays a generic exoticism that could ideally place it anywhere between the North and the South Pole.

La *habanera* è di solito definita “danza spagnola”, ma non lo è. Non ci vuole una laurea in scienza spaziale per capire che l’aggettivo *habanero* significa “dell’Avana”, cioè cubano. La *contradanza* sincopata formatasi nel tardo Settecento nella futura Haiti, quando era ancora la colonia francese di Saint Domingue, giunse a Cuba portata dai rifugiati in fuga dalla rivoluzione di Toussaint Louverture; tra questi non vi erano solo schiavisti bianchi, ma anche quei neri e mulatti che si erano un po’ francesizzati nelle usanze e rischiavano di pagare con la vita la vendetta dei rivoluzionari. La nuova danza approdò a Santiago de Cuba e di qui raggiunse L’Avana, dove divenne un genere di moda, diffuso dalle edizioni a stampa. Il caleidoscopio di ritmi sincopati della *contradanza* destò l’interesse dei musicisti spagnoli, quando Cuba era ancora colonia; in particolare le compagnie di *zarzuela*, cioè di operetta in lingua castigliana, contribuirono a importarla nella madrepatria. Qui il genere subì un irrigidimento ritmico, come sempre accade alle



forme di musica afro-qualcosa non appena mettono piede in Europa, e di tutte le sue figure ritmiche prevalse una sola combinazione, fissa e implacabile: ritmo puntato alla mano sinistra, terzina alla mano destra. È questa che, ribattezzata *habanera*, si diffuse dalla Spagna in Francia e poi nel resto d'Europa. Ravel conosceva anche gli autentici modelli cubani, ma qui adoperava quello ispanicizzato per portare a termine una delle sue scommesse tecniche: un pezzo di bravura per una voce di basso. Il *Vocalise-étude en forme de habanera* — questo il titolo originario — fu composto nel marzo 1907 e finì in una raccolta di analoghi gargarismi vocali di autori vari; poi però lo stesso Ravel lo trascrisse per violoncello, e da questa trascrizione vennero ricavate tutte quelle per altri strumenti. La pagina non ha niente di cubano, ha poco pure di spagnolo, e per lo più esibisce un esotismo generico, che potrebbe collocarla idealmente in qualunque luogo compreso grosso modo tra Polo Nord e Polo Sud.

Maurice Ravel

Rapsodie espagnole per pianoforte (trascr. Lucien Garban):

Prélude à la nuit. Très modéré

Malagueña. Assez vif

Habanera. Assez lent et d'un rythme las

Feria. Assez animé

Ravel composed the *Rapsodie espagnole* in 1907-08, that is, in the same period as the above-described *Pièce*. However, it hides an older nucleus, namely, another *habanera*, its third movement, dating back to a twenty-year-old Ravel, then already a fan of the genre. This youthful piece was originally conceived for two pianos, and so was the first draft of the entire *Rapsodie*. Then Ravel gave it the sumptuous dress of an orchestra with an immense tone-color palette, complete with sarrusophone, gong, and celesta; in this version, it enjoyed an immediate success. We hear it for solo piano—actually a reduction, yet the splendor of the themes stands out intact. Although three

Thursday 10 July, 18.30 - Museo Barca Lariana

out of four movements are based on a dance rhythm, the Dionysian impulse is long repressed and delayed, to triumph only in the finale. The *Prélude à la nuit* is a subdued movement, with a sense of expectation; the *Malagueña* is indeed a dance, yet it appears and disappears; and the *Habanera* mostly hints at a dance, broken as it is into fragments scattered here and there. Only the *Feria* manages at last to draw the *Rapsodie* to full rhythmic heat, after some long and winding vicissitudes.

La *Rapsodie espagnole* fu composta da Ravel nel 1907-08, cioè nello stesso periodo della *Pièce* sopra descritta. Contiene però un nucleo più antico: un'altra *habanera*, il terzo movimento, che risale a un Ravel ventenne e già aficionado del genere. Questa pagina giovanile era in realtà per due pianoforti, e così l'intera *Rapsodie* fu realizzata in prima stesura in questo modo. Poi Ravel le conferì i panni sontuosi di un'orchestra dalla tavolozza sterminata, con tanto di sarrusofono, gong e celesta; e in questa versione riscosse successo immediato. Noi la ascoltiamo per pianoforte solo, cioè in una veste che di fatto è una riduzione, ma in cui lo splendore dei temi risalta nonostante tutto. Sebbene tre movimenti su quattro si basino su un ritmo di danza, l'impulso dionisiaco viene lungamente represso, fatto sospirare, e trionfa solo nel finale. Il *Prélude à la nuit* è una pagina sommessa, dal clima d'attesa; la *Malagueña* è sì una danza, ma appare e scompare; e l'*Habanera* è per lo più un accenno di danza, spezzato in tanti frammenti sparsi qua e là. Solo la *Feria* arriva infine ad attingere l'incandescenza ritmica, dopo una lunga e tortuosa peripezia.

Monastic Cello

Friday 11 July, 11.30

Abbazia di San Benedetto in Val Perlana

Bach

Suite No. 1 in G Major, BWV 1007:

Präludium

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I & II

Gigue

Suite No. 2 in D Minor, BWV 1008:

Präludium

Allemande

Courante

Sarabande

Menuet I & II

Gigue

Suite No. 3 in C Major, BWV 1009:

Präludium

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I & II

Gigue

Lucia Swarts, cello

Johann Sebastian Bach (1685-1750)

Suite No. 1 in G Major, BWV 1007:

Präludium - Allemande - Courante - Sarabande

Menuet I & II - Gigue

Today, Bach's cello *suites* are among his most frequently performed works; they are a cornerstone of the instrument's repertoire. But this was not always the case. Bach almost certainly wrote them while a *Kapellmeister* in Köthen, that is, between 1717 and 1723. During those years, he wrote a lot of music for the instrumentalists he had at hand, but it is not always clear whether they played it or not. The cello *suites*, in particular, must have challenged the limits of period performers' capabilities, or even gone a little beyond. Much remains unclear about them. Multiple studies have led to the conclusion that Bach wrote them before the *Sonatas* and *Partitas* for solo violin, which date from 1720, as per Bach's title page. The manuscript source is in his wife's, Anna Magdalena, hand, and many things about it are quite obscure. Extended chunks of music lack phrasing markings, while others bear slurs that look dubious. Is that manuscript really convincing? Some scholars speculate that Anna Magdalena did not copy her husband's original draft, but rather an intermediate and inaccurate version, now lost. Even the instrument for which the six *Suites* were intended is far from certain—perhaps it was a *violoncello da spalla*, a five-string instrument to be held horizontally. What is certain, however, is that the *Suites* were conceived as an organic work displaying a clear, rigorous formal plan, not just lined up in random order. They were left out of the main repertoire until the early 20th century, when Pablo Casals began to perform them regularly in concert. Before that, they had been circulated in mostly questionable arrangements, including those by Schumann.

All six *suites* follow the same format—a *prelude* followed by the four typical dances of the genre, namely *Allemande*, *Courante*, *Sarabande*, and *Gigue*, with the insertion, before the *Gigue*, of the so-called *galanteries*: a pair of added dances, chosen between *minuet*, *bourrée*,

and gavotte. The *Suite No. 1 in G major* begins with its famous *Prelude* in arpeggios, perhaps the most popular episode in the entire collection. This is followed by a pathetic *Allemande*, a *Courante* of metaphysical grace, a solemn *Sarabande*, two *Minuets* in contrasting tone, and a final *Gigue*, dancing but also severe.



Le suite per violoncello di Johann Sebastian Bach sono oggi tra le sue pagine più spesso eseguite; per i violoncellisti sono un caposaldo del repertorio. Ma non è sempre stato così. Bach quasi certamente le compose nel periodo in cui era maestro di cappella a Köthen, cioè tra il 1717 e il 1723. In quel periodo scrisse molta musica per gli strumentisti che aveva a disposizione, ma non è sempre chiaro se questi l'abbiano poi suonata: le suite per violoncello, in particolare, dovevano essere al limite delle capacità degli esecutori del tempo, se non anche un filo oltre. Molte cose, riguardo a queste suite, sono tuttora poco chiare. Varie considerazioni hanno portato a concludere che Bach le compose prima delle *Sonate e Partite* per violino solo, che datano al 1720, come Bach scrisse sul frontespizio. La fonte manoscritta è in calligrafia della moglie, Anna Magdalena, e presenta molti lati oscuri: le indicazioni di fraseggio sono mancanti per lunghi tratti, e si alternano a legature che a qualcuno sembrano dubbie. Quel manoscritto è davvero probante? Secondo alcuni studiosi, Anna Magdalena non copiò la brutta copia del marito, ma una fonte intermedia, poco accurata e oggi perduta. Neanche lo strumento cui le sei *Suite* sono destinate è sicuro: forse era un violoncello da spalla, uno strumento a cinque corde da imbracciare orizzontalmente. È invece certo che furono pensate come opera organica, secondo un piano formale chiaro e rigoroso, non semplicemente messe in fila una dopo l'altra. Esse rimasero fuori repertorio fino al primo Novecento, quando Pablo Casals iniziò a presentarle in concerto con regolarità. Prima, erano circolate per lo più in arrangiamenti discutibili, inclusi quelli di Schumann.

Tutte le suite hanno la stessa forma: un preludio seguito dalle quattro danze tradizionali del genere, cioè allemanda, corrente, sarabanda e giga, con l'inserimento, prima della giga, delle cosiddette *galanteries*:

una coppia di danze aggiunte, scelta tra *minuetto*, *bourrée* e gavotta. La *Suite n. 1 in sol maggiore* inizia con un celeberrimo *Preludio* arpeggiato, che è forse la pagina più nota di tutta la raccolta. Seguono un'*Allemanda* dall'espressione patetica, una *Corrente* di metafisica leggiadria, una *Sarabanda* solenne, due *Minuetti* di tono contrastante e una *Giga* danzante ma di tono severo.

Johann Sebastian Bach

Suite No. 2 in D Minor, BWV 1008:

Präludium - Allemande - Courante - Sarabande

Menuet I & II - Gigue

The *Suite No. 2* opens with a melancholy *Prelude* that, in sharp contrast to the previous one, is written in a much more melodic, horizontal way. Its pathetic mood is projected onto the following dances, also due to the adoption of the minor mode; only the graceful *Minuet II*, not coincidentally in D major, inspires Bach to something less poignant. The final *Gigue* combines this severe tone with the use of double stops, suggesting bagpipe music.

La seconda suite si apre con un *Preludio* di tono malinconico, la cui scrittura, in netto contrasto con il *Preludio* precedente, è assai più melodica e orizzontale. Il tono patetico di questa pagina si proietta sulle danze che seguono, complice anche l'adozione del modo minore; solo gli aggraziati passi del *Minuetto II*, non a caso in re maggiore, ispirano a Bach qualcosa di meno struggente. La *Giga* finale combina tale tono severo con l'impiego di bicordi, evocativi di una zampogna.

Johann Sebastian Bach

Suite No. 3 in C Major, BWV 1009:

Präludium - Allemande - Courante - Sarabande

Bourrée I & II - Gigue



The *Suite No. 3* opens with a *Prelude*, which is its longest movement. Conceived in a very free fashion, it begins in the manner of an organ improvisation, and then develops its motifs until their possibilities are exhausted. The following *Allemande* has a more explicit and audible dance character than the preceding ones; the key of C major seems to inspire Bach with a more serene tone. The marvelous *Courante* is built on a descending arpeggio-shaped motif, which gives it a strong characterisation; the *Sarabande*, instead, is serious and organ-like. The two *Bourrées* display a contrasting character, the first being in major and the second in minor. The *Gigue* finds joyful accents, combined with bagpipe patterns and a somewhat rustic tone.

La terza *Suite* si apre con un *Preludio* che è il suo movimento più lungo. Di grande libertà di concezione, esordisce al modo di un'estemporanea improvvisazione all'organo, e ne sviluppa poi i motivi fino a esaurirne le possibilità. La successiva *Allemanda* ha un carattere di danza più marcato e riconoscibile rispetto alle precedenti; la tonalità di do maggiore si direbbe ispiri a Bach un tono espressivo più sereno. La stupenda *Corrente* è costruita su un motivo arpeggiato discendente che ne fa una pagina fortemente caratterizzata; la *Sarabanda* è invece grave e organistica. Le due *Bourrée* hanno carattere contrastante, essendo la prima in maggiore e la seconda in minore. La *Giga* ritrova accenti gioiosi, uniti alle figurazioni da zampogna e a un certo tono rustico.

Friday 11 July, 11.30 – Monastero di San Benedetto in Val Perlane

¡Granada!
Friday 11 July, 20.30
Villa del Balbianello

- | | |
|-----------------|---|
| Ravel | <i>Rapsodie espagnole (selection), piano-duet arr.</i> |
| Granados | From <i>Canciones amatorias</i> :
3. <i>No lloreís, ojuelos</i>
From <i>Doce tonadillas en estilo antiguo</i> :
6. <i>La Maja dolorosa II</i> |
| Mompou | From <i>Combat del somni</i> :
1. <i>Damunt de tu, només les flors</i> |
| Obradors | From <i>Canciones clásicas españolas</i> :
Vol. I, 2, <i>Al Amor</i>
Vol. I, 5, <i>Con amores, la mi madre</i>
Vol. I, 3, <i>¿Corazón, porqué pasáis?</i>
Vol. I, 6, <i>Del cabello más sutil</i>
Vol. IV, 4, <i>Canción del Café de Chinitas</i>
Vol. III, 6, <i>El vito</i> |





Bizet	<i>Carmen Fantasy, piano-duet arr. by M. Rebrović</i> From <i>Carmén: La fleur que tu m'avais jetée</i>
Duparc	<i>Extase</i> <i>Chanson triste, op. 2, No. 4</i>
Ravel	From <i>Chants populaires</i> : <i>Chanson italienne</i> <i>Chanson écossaise</i>
Falla	From <i>La vida breve: Primera danza española</i> , <i>piano-duet arr.</i>
Moreno Torroba	From <i>Luisa Fernanda</i> : <i>De este apacible rincón de Madrid</i>
Luna	From <i>La pícaro molinera: Paxarín, tú que vuelas</i>
Lara	<i>Granada</i>

Galeano Salas, tenore

Sophia Muñoz e Paolo Bressan, piano

Friday 11 July, 20.30 – Villa del Balbianello

Maurice Ravel

Rapsodie espagnole (selection), piano duet arr.

Ravel composed the *Rapsodie espagnole* in 1907-08. However, it hides an older nucleus, namely, another *habanera*, its third movement, dating back to a twenty-year-old Ravel, then already a fan of the genre. This youthful piece was originally conceived for two pianos, and so was the first draft of the entire *Rapsodie*. Then Ravel gave it the sumptuous dress of an orchestra with an immense tone-color palette, complete with sarrusophone, gong, and celesta; in this version, it enjoyed an immediate success. We have already heard it in a solo-piano reduction; the piano-duet version is even closer to the original.

La *Rapsodie espagnole* fu composta da Ravel nel 1907-08. Contiene però un nucleo più antico: un'altra *habanera*, il terzo movimento, che risale a un Ravel ventenne e già aficionado del genere. Questa pagina giovanile era in realtà per due pianoforti, e così l'intera *Rapsodie* fu realizzata in prima stesura in questo modo. Poi Ravel le conferì i panni sontuosi di un'orchestra dalla tavolozza sterminata, con tanto di sarrusofono, gong e celesta; e in questa versione riscosse successo immediato. L'abbiamo già ascoltata in riduzione per pianoforte solo; la versione per pianoforte a quattro mani è ancor più prossima all'originale.

Enrique Granados (1867-1916)

From Canciones amatorias: No. 3, No lloréis, ojuelos

From Doce tonadillas en estilo antiguo: No. 6, La Maja dolorosa II

The *Canciones amatorias* are among Enric, or Enrique, Granados' last compositions. He personally premièred them in Barcelona, on April 5, 1915, accompanying the dedicatee, soprano Conxita Badia, then a seventeen-year-old debutante; in November, he went to the United States and was to lose his life on the return trip. It is a collection of

seven songs in no special order; we picked the numbering from one edition, but a different one also exists. All lyrics are about love and date from the 16th and 17th centuries; they are simple in literary terms, but Granados sets them to rather complex music. *No lloréis, ojuelos* is on a poem by Lope de Vega. The first stanza says: “Don’t cry, little eyes, | for there is no reason | to cry with jealousy | when for you we die of love”; and Granados adorns it with folk *stornello* vocal embellishments.

The twelve *Tonadillas en estilo antiguo* also belong to late Granados, but their text/music relationship is reversed: here the musical style is “old” — that is, simple and folk-like — while texts are by a contemporary author, writer-journalist Fernando Periquet (1873-1940). There are three *Maja dolorosa* songs; in the second one, a woman sings, over a repeated refrain, her heartbreaking disbelief as she is told that her beloved man has died.

Le *Canciones amatorias* sono tra le ultime composizioni di Enric (ovvero Enrique) Granados. Egli stesso ne diede la prima esecuzione a Barcellona, il 5 aprile 1915, accompagnando la dedicataria, il soprano Conxita Badia, allora esordiente diciassettenne. Nel novembre di quell’anno Granados si recò negli Stati Uniti; avrebbe perso la vita nel viaggio di ritorno. Si tratta di una raccolta di sette brani, senza un ordine particolare: noi abbiamo adottato la numerazione di un’edizione, ma ce n’è un’altra diversa. I testi sono tutti del Cinque-Seicento e di argomento amoroso; sebbene semplici dal punto di vista letterario, Granados li riveste di una musica piuttosto complessa. *No lloréis, ojuelos* attinge a un testo di Lope de Vega. La prima quartina recita: «Non piangete, occhietti, | poiché non vi è ragione | che pianga di gelosia | chi fa morire d’amore»; e Granados la adorna di fioriture vocali da stornello popolare.

Anche le dodici *Tonadillas en estilo antiguo* appartengono alla produzione tarda di Granados, ma qui il rapporto testo/musica è rovesciato: è “antico” — cioè semplice e popolareggiante — lo stile musicale, mentre le poesie sono di un contemporaneo, lo scrittore e giornalista Fernando Periquet (1873-1940). Ci sono tre *Majas*



dolorosas, e la seconda delle tre intona, sopra un ritornello ripetuto, la straziante incredulità della donna quando viene a sapere della morte dell'uomo che ama.

Frederic Mompou (1893-1987)

From Combat del somni: No. 1, Damunt de tu, només les flors

Catalan composer Frederic Mompou's fame has extended little outside of his homeland, Spain, and his spiritual mother, France. Stylistically far removed from radical modernism, champion of an intimate, modest musical conception, fond of brevity, silence, and small album leaves created with minimal means, Mompou never fought for popularity; he rather waited for the wind to change to achieve full recognition. Its opus mainly contains piano works, as well as a good number of art songs. *Combat del somni* ("Dream Struggle") is a collection composed between 1942 and 1950, setting to music five poems from the same-titled book by Catalan poet Josep Janés i Olivé (1913-1959). The first one, which many consider his most inspired creation, is *Damunt de tu, només les flors* ("Above You, Only Flowers")—a fragile, sparkling little jewel, recorded, among others, by Montserrat Caballé.

La fama del catalano Frederic Mompou si è estesa poco e tardi al di fuori della sua patria, la Spagna, e della sua madre spirituale, la Francia. Compositore lontano dai modernismi spinti, propugnatore di una concezione musicale intima e pudica, cultore della brevità, delle piccole pagine create con mezzi minimi, del silenzio in musica, Mompou non ha mai lottato per essere conosciuto, ma ha atteso che il vento cambiasse per essere riconosciuto. Il suo catalogo contiene soprattutto pagine per pianoforte e anche un buon numero di liriche da camera. *Combat del somni* ("Lotta del sogno") è una raccolta composta tra il 1942 e il 1950 e basata su cinque poesie tratte dal volume omonimo dell'amico poeta catalano Josep Janés i Olivé (1913-1959). Il brano iniziale, nonché quello che molti ritengono il più ispirato, è *Damunt de tu, només les flors* ("Al di sopra di te, soltanto

i fiori”): un piccolo gioiello fragile e scintillante, inciso tra gli altri da Montserrat Caballé.

Fernando Obradors (1897-1945)

From Canciones clásicas españolas: Vol. I, No. 2, Al Amor - Vol. I, No. 5, Con amores, la mi madre - Vol. I, No. 3, ¿Corazón, porque pasáis? - Vol. I, No. 6, Del cabello más sutil - Vol. IV, No. 4, Canción del café de Chinitas - Vol. III, No. 6, El vito

Another Catalan, Fernando Obradors owes his limited fame, strictly confined to Spain, to a four-volume collection, *Canciones clásicas españolas*, issued between 1921 and 1941. One of its texts, *La casada infiel* (“The unfaithful wife”), from Volume I, is by Federico García Lorca. Each poem is given either an original melody in a folk-like style or a truly folk one. The listener with at least some basic knowledge of jazz history will be surprised to hear something familiar in the last song of this program, *El vito*—it is the recurring theme from *Olé*, one of John Coltrane’s masterpieces.

Anch’egli catalano, Fernando Obradors deve la sua limitata fama, tutta confinata al suo Paese, a una raccolta in quattro volumi, *Canciones clásicas españolas*, uscita tra il 1921 e il 1941. Per “canzoni classiche” vanno intese poesie scelte della grande letteratura iberica; una di esse, *La casada infiel*, contenuta nel Volume I, è di Federico García Lorca. Ciascuna poesia è rivestita di melodie dalle movenze folk, o direttamente attinte al folklore stesso. L’ascoltatore che abbia almeno un’infarinatura della storia del jazz riconoscerà con sorpresa nell’ultimo brano di questo programma, *El vito*, qualcosa che gli è familiare: si tratta del tema ricorrente in *Olé*, uno dei capolavori di John Coltrane.

Georges Bizet (1838-1875)

Carmen Fantasy, piano duet arrangement by M. Rebrović

From Carmen: La fleur que tu m'avais jetée

Bizet's masterpiece needs no introduction. The selected aria is the very popular *La fleur que tu m'avais jetée*, known in the English-speaking world as *Flower Song*. There is virtually nothing Spanish about its musical content: rather, it belongs to the courtship aria genre.

Il capolavoro di Bizet non ha bisogno di presentazioni. L'aria prescelta è la celeberrima *La fleur que tu m'avais jetée*, nota nel mondo anglofono come *Flower Song*. Non ha virtualmente nulla di spagnolo nel contenuto musicale: appartiene semmai al genere dell'aria di corteggiamento.

Henri Duparc (1848-1933)

Extase

Chanson triste, Op. 2, No. 4

Henri Duparc is regarded as one of France's greatest art-song composers, even though his surviving production is quite limited; in Italy, he is still almost ignored. Despite his long life, he only had a short creative season. A student of César Franck and a friend of Saint-Saëns, Duparc penned his surviving opus between 1863 and 1884; the following year, he lost his creative impulse due to mental troubles. Later on, as he became blind, he destroyed part of his music; less than forty pieces survive. These include seventeen art songs, on which his posthumous fame largely rests. His choice of texts was very sophisticated. *Extase* sets to music a love poem by Parnassian poet "Jean Lahor", that is, Henri Cazalis (1840-1909), a pithy lyric, hosting a vague love-and-death imagery. The incipit reads: "On a pale lily my heart sleeps," and its nocturnal, placid, unreal enchantment is effectively translated in musical terms.



Chanson triste is also on a text by Cazalis. Its opening line reads: “A moonlight sleeps in your heart”, which inspired Duparc to a broad and tense melody, placed over a sweet, hypnotic arpeggio pattern.

Henri Duparc è considerato in Francia uno dei più importanti autori di vocalità da camera, nonostante la sua produzione superstita sia molto ristretta; in Italia è ancor oggi pressoché ignorato. Nonostante la lunga esistenza, ebbe una breve stagione creativa. Allievo di César Franck e amico di Saint-Saëns, compose la musica che ci resta di lui tra il 1863 e il 1884; l'anno dopo, problemi mentali ne spensero la capacità creativa. Divenuto in seguito cieco, distrusse personalmente parte della sua musica; ne sopravvivono meno di quaranta pezzi. Tra questi diciassette *Lieder*, cui è in larga parte affidata la sua fama postuma. La sua scelta dei testi era raffinatissima. *Extase* pone in musica una poesia d'amore di “Jean Lahor”, ovvero Henri Cazalis (1840-1909), poeta parnassiano: una lirica breve, dalle immagini vaghe ed estenuate di amore e morte. L'incipit recita: «Su un giglio pallido dorme il mio cuore dorme» e Duparc ne realizza l'incanto notturno, placido e irreale. Anche *Chanson triste* è su testo di Cazalis. Il testo inizia con il verso «Nel tuo cuore dorme un chiaro di luna» e Duparc inventa per esso una melodia ampia e tesa, collocata sopra un dolcissimo, ipnotizzante disegno ad arpeggi.

Maurice Ravel

From Chants populaires: Chanson italienne - Chanson écossaise

These are two of the *Chants populaires* that Ravel wrote in 1910 for a competition, in which they won prizes. It is a miniature collection of authentic folk melodies from different countries; its printed version has four, namely, Galician, Limousin, Roman, and Jewish. Three more were not included—Scottish, Flemish, and Russian. The first of these was reconstructed based on a composer's draft. Ravel scrupulously leaves the melodies intact and provides an accompaniment bearing his distinct stylistic signature, while remaining discreet and sparing.

Friday 11 July, 20.30 - Villa del Balbianello

Questi sono due degli *Chants populaires* che Ravel scrisse nel 1910 per un concorso, nel quale furono anche premiati. È una piccola raccolta di vere e proprie melodie folk di vari paesi, e la versione stampata ne reca quattro: galiziana, limosina, romana ed ebraica. Ve ne sono poi altre tre, che non vi furono inserite: scozzese, fiamminga e russa. La prima è stata ricostruita sulla base di un abbozzo dell'autore. Ravel mantiene scrupolosamente intatte le melodie, a cui fornisce un accompagnamento che reca la sua ben riconoscibile cifra stilistica, ma si mantiene discreto e parco.

Manuel de Falla (1876-1946)

From *La vida breve*:

Primera danza española, piano-duet arrangement

Federico Moreno Torroba (1891-1982)

From *Luisa Fernanda*:

De este apacible rincón de Madrid

Pablo Luna (1879-1942)

From *La pícara molinera*:

Paxarín, tú que vuelas

We Italians are unfamiliar with Spanish musical theatre. Yet the birth of opera owes almost as much to Spain as to Italy, especially in its pioneer phase, that is, in the 16th century. In more modern times, composers such as Granados and especially Manuel de Falla wrote for the theatre, yet their operatic output mostly circulates in the form of instrumental excerpts. One of these is the *Primera danza española* from Falla's opera, *La vida breve*, with its captivating melodic drive ensuring its popularity. We are even less familiar with *zarzuela*, the Iberian operetta, and we may not even perceive to what extent its repertoire is still alive and popular in its homeland. Thus, its composers and their famous melodies are *terra incognita* among us. For example, Federico Moreno Torroba is well known to guitar

players, due to his brilliant *Sonatina*, a favorite of Andrés Segovia's. Yet he also wrote two operas and a good number of *zarzuelas*, including *Luisa Fernanda* (1932), his fourth contribution to the genre and, in many's opinion, his most inspired. It is said to have been performed over ten thousand times, and some sentences from its libretto have become common sayings in Spanish. The plot starts in the final days of Isabel II's reign and ends after her exile; thus, its love stories are intertwined with the characters' pro-King and pro-Republic feelings. Everything revolves around a small guesthouse in Madrid, where the beautiful Luisa Fernanda is hosted. Her love for Javier Moreno, a soldier, must face multiple hurdles but ultimately triumphs. The aria, *De este apacible rincón de Madrid* ("From this pleasant corner of Madrid"), from Act I, has Javier declaring his love for her, with a heart full of hope and in a jubilant tone.

Pablo Luna was a veritable specialist in this genre: his vast catalogue consists almost entirely of music for the stage. *La pícaro molinero* is from 1928. The story is set in Asturias, and the aria *Paxarín, tú que vuelas* ("O Sparrow, You Who Can Fly"), with its clear, lovely melodic contour, appeared in the repertoire of, among others, Alfredo Kraus and Plácido Domingo. The character who sings it addresses a sparrow, asking it to carry his message of love to the woman he loves, as she does not look at him, for she loves another man.

In Italia abbiamo scarsa dimestichezza con il teatro musicale spagnolo. Eppure la nascita dell'opera in musica deve alla Spagna quasi quanto all'Italia, soprattutto nella sua fase preparatoria, vale a dire nel Cinquecento. In epoca più vicina a noi, hanno scritto per il teatro compositori come Granados e soprattutto Manuel de Falla, la cui produzione operistica ha circolato per lo più in forma di stralci strumentali. Uno è la *Primera danza española* dall'opera *La vida breve*, il cui slancio melodico trascinate ne ha assicurato la popolarità. Ancora meno dimestichezza abbiamo poi con la *zarzuela*, l'operetta iberica, al punto che possiamo non avere neanche la percezione di quanto tale repertorio sia ancora vivo e popolare nella sua patria. Così, i suoi autori e le loro melodie celebri sono per noi terra incognita. Ad



esempio, Federico Moreno Torroba è ben noto ai chitarristi per la sua splendida Sonatina, cara ad Andrés Segovia, ma ha composto anche due opere e un buon numero di *zarzuelas*, tra cui Luisa Fernanda, del 1932, che fu il suo quarto contributo al genere, e secondo molti il più ispirato. Pare sia stato rappresentato oltre diecimila volte, e alcune frasi del libretto sono diventate modi di dire correnti in spagnolo. La trama ha inizio durante la fase finale del regno di Isabella II e termina dopo il suo esilio, sicché le storie d'amore si intrecciano con i sentimenti monarchici e repubblicani dei personaggi. Tutto ruota intorno a una pensioncina madrilenà, che ha tra i suoi ospiti la bella *Luisa Fernanda*. Il suo amore con il militare Javier Moreno incontra numerosi ostacoli ma da ultimo trionfa. De este apacible rincón de Madrid proviene dal'Atto I: è l'aria di Javier che dichiara il suo amore per la protagonista, con il cuore pieno di speranza e in tono esultante.

Pablo Luna fu un vero e proprio specialista del genere: il suo vasto catalogo consiste quasi solo di lavori per il teatro. *La pícara molinera* è del 1928. La storia è ambientata nelle Asturie e l'aria *Paxarín, tú que vuelas*, dal disegno melodico chiaro e amabile, è apparsa nel repertorio di, tra gli altri, Alfredo Kraus e Plácido Domingo. Il personaggio che la intona si rivolge a un passero chiedendogli di riportare il suo messaggio d'amore alla donna che egli ama, ma che non lo degna di uno sguardo perché ama un altro.

Agustín Lara (1897-1970)

Granada

Not many know that Mexico gave the world a good deal of great melodies, especially from the late 19th century on. Agustín Lara is regarded as one of its major songwriters, especially in the *bolero* genre. He recorded copiously as a singer, was a popular radio artist, and wrote songs for a great number of movies; one of Mexico's glories is its huge and excellent filmography. Several of Lara's songs are about cities in Spain, although he had never been there in person. One of these is *Granada*, composed in 1932 and long popular in Italy in Claudio Villa's interpretation. Only in 1964 could Lara finally visit the city, at the invitation of its Councilor for Tourism. Today, *Granada* is its official anthem.

Non molti lo sanno, ma il Messico ha donato al mondo un gran numero di belle melodie, specie a partire dal secondo Ottocento. Agustín Lara è considerato uno dei più grandi autori della canzone messicana, in particolare nel genere del *bolero*. Incise copiosamente come cantante, fu un popolare artista radiofonico e scrisse canzoni per un gran numero di pellicole; il Messico ha, tra i suoi vanti, una vasta e qualificata filmografia. Diverse pagine di Lara hanno per argomento città della Spagna, sebbene non vi si fosse mai recato di persona. Tra queste vi è *Granada*, composta nel 1932 e rimasta a lungo popolare anche in Italia nell'interpretazione di Claudio Villa. Solo nel 1964 Lara poté finalmente visitare la città, invitato dall'Assessore al Turismo. Oggi *Granada* ne è l'inno ufficiale.

Friday 11 July, 20.30 - Villa del Balbianello

Absolute Ravel – Chamber Works

Saturday 12 July, 20.30

Villa Lario

Ravel

Sonata No. 2 for violin and piano:

Allegretto

Blues. Moderato

Perpetuum-mobile. Allegro

Sonata for violin and cello:

Allegro

Très vif

Lent

Vif, avec entrain

Trio Wanderer:

Vincent Coq, piano

Jean-Marc Phillips-Varjabédian, violin

Raphaël Pidoux, cello

Maurice Ravel

Sonata No. 2 for violin and piano: Allegretto - Blues. Moderato Perpetuum mobile. Allegro

Ravel composed his *Sonata for Violin and Piano* in several installments between 1923 and 1927. He repeatedly paused, focused on other works, took it up again without completing it, and had scheduled performances canceled. The final result of such a time-consuming effort ranks among his most bizarre works. It is so bizarre that, were it not his, it would hardly be so popular and often performed. Still today, a good deal of concert music listeners suffer from an allergy to dissonance, even in its milder form—polytonality. Whenever two or more instruments play in different keys, that part of the audience feels that they are taking diverging paths or even fighting. Had Ravel's *Sonata* been written by, say, Darius Milhaud, people would probably think so. As it is by Ravel, polytonality is accepted and goes almost unnoticed. Yet the composer wrote it to pit the violin against the piano, not to have them play together in harmony. In the first movement, their interaction is a dialogue between the deaf—the violin develops the first melodic idea with romantic impetus, while the piano not only plays in another key most of the time, but is made to sound like a four-inch table music box. As the second movement is subtitled *Blues*, everyone — even people who are blank about jazz — pretends to perceive jazz elements, often without knowing what they are and where. The truth is, Ravel gave the main theme the length and chord progression of an instrumental blues from the 1920s, just altering it a little. The piano plays the role of the rhythm section, with the bass line in a different key, and the violin alternates lines in jazz-clarinet style and some banjo strumming. Only in the whirlwind of the final perpetual motion do the two instruments meet again, after several attempts—a powerful and inevitable conclusion to this extravagant masterpiece, born out of a composer now light years away from Impressionism, and, if anything, much closer to Surrealism.

Saturday 12 July, 20.30 – Villa Lario

Ravel compose la *Sonata* per violino e pianoforte a rate, fra il 1923 e il 1927. Più volte si interruppe, più volte si dedicò a tutt'altri lavori, più volte la riprese in mano senza concluderla e facendo saltare esecuzioni già messe in calendario. Il prodotto finale di tanta fatica è una delle sue creazioni più bizzarre. È tanto bizzarra che, se non fosse firmata Ravel, probabilmente non sarebbe così nota e così spesso eseguita. Il pubblico dei concerti ha infatti ancora oggi una cospicua fetta di persone allergiche alla dissonanza, anche sotto la forma, relativamente blanda, della politonalità. Quando due o più strumenti suonano in tonalità diverse, quella parte del pubblico ha la sensazione che vadano ognuno per conto suo, o che facciano a pugni. Se la *Sonata* di Ravel l'avesse scritta, poniamo, Darius Milhaud, probabilmente si penserebbe questo. Ma l'ha scritta Ravel, e allora la politonalità diviene accettabile, quasi non ci si fa caso. Eppure il compositore scrisse dichiaratamente questo lavoro per contrapporre il violino al pianoforte, non per farli suonare insieme in modo armonioso. Nel primo movimento, quello tra i due strumenti è un dialogo tra sordi: il violino sviluppa la prima idea melodica con slancio romantico, mentre il pianoforte non solo suona quasi sempre in una tonalità diversa, ma è trattato come se fosse un carillon da tavolo, di quelli grandi dieci centimetri. Nel secondo movimento, poiché Ravel lo ha sottotitolato *Blues*, tutti — anche quelli che di jazz non sanno niente — fanno finta di riconoscere elementi jazz, senza sapere quali siano e dove. In effetti Ravel ha dato al tema principale l'andamento strofico e formale di un blues orchestrale degli anni Venti, alterandolo un poco. Il pianoforte svolge il lavoro della sezione ritmica, con il basso in un'altra tonalità da quella del violino, mentre questo alterna stilemi da clarinetto jazz e strappate da banjo. I due strumenti appaiono riabbracciarsi solo nel turbine del moto perpetuo finale, sia pure dopo ripetuti tentativi: conclusione potente e ineluttabile di questo stravagante capolavoro, opera di un Ravel ormai lontano anni luce dall'impressionismo, anzi semmai più vicino al surrealismo.

Maurice Ravel

Sonata for violin and cello: Allegro - Très vif - Lent - Vif, avec entrain

This *Sonata* was written before the previous one and also in installments, between 1920 and 1922. The noted music critic, Henri Prunières, had commissioned various prominent composers to write tributes to Claude Debussy's memory; these included Stravinsky's *Symphony of Psalms* and Manuel de Falla's *Homenaje* for guitar. Ravel conceived this piece, originally called *Duo*, for the same circumstance, but on the day of its première, only the first movement was ready and was performed. The audience did not like it—Ravel's language was becoming more grumpy and dissonant, and its intricate lines, of quartet-like complexity but given to two instruments rather than being more airily distributed among four, made that piece both demanding for the performers and tangled for listeners. Ravel then wrote the other three movements, turning the *Duo* into a complete *Sonata*, but the tormented nature of the writing was still there, or perhaps increased. As a result, this is one of his least-performed creations. Ravel himself realized that he had written a quite abrasive, ascetic work, in which, as he said, he had given up the "charm of harmony". We would add that in no other circumstance did Ravel sound closer to Bartók. The harsh sounds, such as the violent violin bowing in the second movement, the energetic rhythmic ideas, the strident desolation of part of the slow movement, and the strict counterpoint of the ending, based on a childlike motif but full of clashes between the parts, all reveal his interest in his Hungarian colleague's style. Was Ravel insecure about his modernity and in need of catching up? Was it a passing crush for a style opposite to his? It is not easy to say. For sure, those who happen to listen to this *Sonata* without knowing its composer's name would hardly guess it.

Questa *Sonata* fu scritta prima della precedente e anch'essa fu scritta a rate, tra il 1920 e il 1922. Il critico musicale Henri Prunières aveva commissionato a vari compositori di primo piano altrettanti omaggi alla memoria di Claude Debussy; fra di essi figurano la *Sinfonia di*

Saturday 12 July, 20.30 - Villa Lario

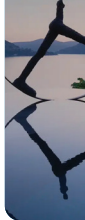
Salmi di Stravinsky e *l'Homenaje* per chitarra di Manuel de Falla. Ravel concepì questo brano, in origine chiamato *Duo*, per la stessa circostanza, ma per la data della prima esecuzione era pronto solo il primo movimento, e solo quello fu eseguito. Non piacque: il linguaggio di Ravel stava diventando più scontroso e dissonante, e l'intrico delle linee, di complessità quartettistica, ma affidato a due soli strumenti anziché distribuito in modo più arioso fra quattro, rendeva la pagina impegnativa per gli esecutori e aggrovigliata per gli ascoltatori. In seguito, Ravel compose i tre movimenti restanti, trasformando il *Duo* in *Sonata*, ma il carattere tormentato della scrittura rimase, o forse si acui, tanto che questa è una delle creazioni meno eseguite e meno popolari dell'autore. Lo stesso Ravel si rese conto di aver scritto una pagina scabra e ascetica, in cui aveva rinunciato, parole sue, al «fascino dell'armonia». Aggiungiamo che mai come in questa occasione Ravel sembrò tendere la mano a Bartók: le asprezze foniche, come le violente strappate del violino nel secondo movimento, gli spunti ritmici energici, il tono stridente e insieme desolato di parte del movimento lento, e il contrappunto severo del finale, basato su un motivo infantile ma pieno di urti tra le parti, sono tutti elementi che rivelano il suo interesse per il linguaggio del collega ungherese. Un Ravel insicuro della propria modernità e bisognoso di adeguarsi? Una sbandata passeggera per uno stile opposto al suo? Non è facile dire. Di sicuro, chi avesse occasione di ascoltare questa *Sonata* senza sapere il nome dell'autore, non lo indovinerebbe.

Maurice Ravel

Trio for piano, violin, and cello: *Modéré* -

Pantoum. Assez vif - *Passacaille. Très large* - *Final. Animé*

Ravel composed this *Trio* in 1914, while he was at the beach in Saint-Jean-de-Luz, at the foot of his Basque hometown, Ziburu (Ciboure in French). He had started writing a piece for piano and orchestra to be based on Basque themes called *Zazpiak Bat*. The project was left unfinished, but part of its material was reused in the *Trio*. The genesis



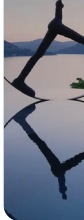
of this work was somewhat bizarre, if we believe the composer's words to a student of his: "I have written the *Trio*, only its themes are missing". In other words, Ravel must have conceived an empty sound architecture, then found the right themes, and filled it. We are free to believe him or not; for sure, the opening theme can be found in the sketches for *Zazpiak Bat* and conceals a Basque musical element: it is written in 8/8 and the first five beats of each bar carry the characteristic rhythmic pattern of a *zortziko*, which is in 5/8; by adding three beats, that lame rhythm turns symmetrical and its origin is hidden. The first movement is in a regular sonata form; the second is a *scherzo* cast in ABA form. It is called *Pantoum* with reference to a Malaysian poetic genre, in which stanzas have chained verses following a fixed rule, which, however, most scholars do not recognize here. The composer's friend and musicologist Roland-Manuel reported that, according to rumors, the Basque theme of the previous movement was not Basque at all, but was inspired by a *fandango* danced by street ice-cream sellers in Saint-Jean-de-Luz, which Ravel had mistakenly taken for Basque. His testimony is not only second-hand, but proves his clear incompetence about ice-cream sellers. The *fandango* character is present in the material from the second movement, not the first. As for the possibility that it be a Malaysian *fandango*, no comment.

The third movement would be a *passacaglia* if, by the early 20th century, the composers had a faint idea of it. All they knew was that a *passacaglia* was an old-time slow dance, in the form of variations on a cyclical bass. Now, if you tell a concert musician that a piece of music is "old", it would invariably be played slowly. Guess what happens if one says that it is both old and slow... So is Ravel's *Passacaille*—a funeral march in slow motion. The true 17th-century *passacaglia* was a little more placid than its earlier model, the *ciaccona*, but not to the point that it could not be danced to. It was also in 3/4 time, and its *ostinato* bass took four bars. Ravel, like Webern, calls a *passacaglia* a slow, undanceable piece, on an eight-bar bass. However, at least he writes it in triple time. Also, it is not based on a simple, uncharacterized bass line, but on a true lyrical theme; its cadenced, processional gait grows

in intensity along the way and then placates at the end. The fourth movement has again Basque rhythms, this time quite explicit; their momentum drives the music in a series of waves till the final climax.

Ravel compose il *Trio* nel 1914, mentre era al mare a Saint-Jean-de-Luz, ai piedi del suo paese natale basco, Ziburu (in francese Ciboure). Aveva iniziato un pezzo per pianoforte e orchestra che doveva essere basato su materiale basco e intitolarsi *Zazpiak bat*. Il progetto non fu portato a termine, ma ne furono riutilizzati alcuni materiali nel *Trio*. La genesi di quest'opera dovette essere alquanto bizzarra, se diamo credito alle parole del compositore a un suo allievo: «Ho scritto il *Trio*, mi mancano solo i temi». In altri termini, Ravel doveva aver pensato un'architettura sonora vuota, per poi trovare i temi giusti e riempirla. Siamo liberi di crederci o no; di sicuro il tema iniziale si ritrova negli abbozzi di *Zazpiak bat* e cela un elemento di folklore basco: è scritto in 8/8 e nei primi cinque tempi di ogni battuta c'è la caratteristica figura ritmica del *zortziko*, che è in 5/8; aggiungendo i rimanenti tre tempi, il ritmo zoppo diventa simmetrico e la sua origine viene nascosta. Il primo movimento è in regolare forma-sonata; il secondo è uno *Scherzo* in forma ABA. È indicato come *Pantoum* con riferimento a una forma poetica della Malesia, in cui le strofe hanno versi concatenati secondo una regola fissa, che però qui i più non riconoscono. L'amico compositore e musicologo Roland-Manuel riferì che, secondo un «si dice», il tema basco del movimento precedente non era basco, bensì ispirato a un *fandango* danzato da gelatai ambulanti a Saint-Jean-de-Luz, che Ravel aveva scambiato per basco. La testimonianza non solo è di seconda mano, ma dimostra chiaramente l'incompetenza dello studioso in materia di gelatai. Ad avere carattere di *fandango* è infatti il materiale non del primo movimento, ma del secondo; quanto poi alla possibilità che si tratti di un *fandango* malese, non ci pronunciamo. Il terzo movimento sarebbe una *passacaglia* se, a inizio Novecento, i compositori avessero avuto una vaga idea di cosa fosse. Sapevano solo che era un'antica danza lenta, in forma di variazioni su un basso. Ora, se si dice a un musicista accademico che una musica è «antica», la suona invariabilmente lenta. Immaginate cosa succede se gli si

dice che è antica e lenta... Così è la *Passacaille* di Ravel: una marcia funebre al rallentatore. La vera *passacaglia* seicentesca era un po' più placida del suo precedente modello, la *ciaccona*, ma non così tanto da non potersi ballare. Inoltre era in 3/4 e il basso *ostinato* era di quattro battute. Ravel, al pari di Webern, chiama *passacaglia* un brano lento, non ballabile, su un tema di otto battute; però, a suo onore, almeno lo scrive in tempo ternario. Inoltre esso ha alla base non un semplice basso amorfo, ma un vero tema lirico, il cui incedere cadenzato, processionale, cresce di intensità per poi placarsi alla fine. Il quarto movimento ha di nuovo ritmi baschi, stavolta ben allo scoperto, il cui slancio procede a ondate successive fino alla conclusione culminante.



Vive les Amateurs! Sunday 13 July, 20.30 Piazzetta Brenna

Julia Pikalova (Russia/Italy), poet

Prokofiev

*From Romeo and Juliet:
Montagues and Capulets*

Monica Traicu Perianu (Romania), engineer

Schubert/Liszt

Auf dem Wasser zu singen

Gianmarco Fratta (Italy), clerk

Gershwin

*From Three Preludes:
No. 1 and 3*

Silvia Rimedio (Italy), lawyer

Brahms

Intermezzo, Op. 118, No. 2

Tim Molnar (USA), investment manager

Rachmaninov/Molnar

*Improvisation on a Theme
by Rachmaninov*

David Sela (Canada), entrepreneur, violin; Alain Gagnon, piano

Franz Schubert

*Sonatina in re maggiore
op. 137 n. 1: I – Allegro molto*

Alain Gagnon (Canada), surgeon

Franz Schubert

*Impromptu in sol bemolle maggiore
op. 90 n. 3*

Ken Iisaka (USA/Japan), computer scientist

Debussy

*From Images, Book I:
No. 1, Reflets dans l'eau
From Estampes:
No. 3, Jardins sous la pluie*



Théophile Thierry (France), mathematician

Granados

From *Danzas españolas*, Op. 37:
No. 5, *Andaluza*

Michele Perego (Italia), entrepreneur

Debussy

From *Préludes*, Book II:
No. 8, *Ondine*

Antonio Branca (Italy), business advisor

Oscar Peterson

Love Ballade

Felipe Capozzi (Brazil), financial advisor

Liszt

Étude No. 10, Allegro agitato molto

Rosario de la Pedraja (Spain), endocrinologist

Ginastera

From *Danzas argentinas*, Op. 2:
No. 2, *Danza de la moza donosa*

Sergio Assayas (Italy), mathematician

Ravel

From *Sonatine: I - Modéré*

Miriam Berro (Canada), computer programmer

Schumann

From *Fantasiestücke*, Op. 12:
No. 3, *Warum?*

Debussy

L'Île joyeuse



REFRESHMENTS

Notturmi in Riva al Lago Sunday 13 July, 23:00 Piazzetta Brenna

Music under the stars: Rosy Fenu, Erminio Campanelli, Silvia Parma, Anna Maria Curradi, and other fellow musicians will perform contemplative works by Bach, Mendelssohn, Fauré, Debussy, and others.

After last year's success, "Vive les amateurs!" hosts once again a kaleidoscope of short pieces played not by professional performers, but by music enthusiasts. They are people who make a living out of another job, from lawyer to scientist, but can boast regular musical studies, keep their music passion alive, and still practice. Many are members of **PianoLink**, an association of music lovers that has been collaborating with the LacMus Festival since 2024. They keep alive a tradition that has flourished for centuries and has immensely contributed to the dissemination of music before the invention of sound reproduction. The evening's main programme will conclude with convivial refreshments, followed by a nocturnal set of gentle music, intimate and wrapped in an air of quiet elegance.

Dopo il grande successo dell'anno passato, anche nel 2025 “Vive les amateurs!” propone un caleidoscopio di brani, in gran parte brevi, suonati non da professionisti, bensì da appassionati di musica che nella vita fanno un altro lavoro, dall'avvocato allo scienziato, ma hanno compiuto regolari studi musicali, hanno sempre tenuto viva la loro passione e tuttora la praticano. Molti fanno parte di **PianoLink**, un'associazione di amatori di musica che dal 2024 collabora con il LacMus Festival. Essi continuano oggi una tradizione che è fiorita per secoli e ha dato un immenso contributo alla diffusione della musica prima della riproduzione sonora. Il programma principale della serata si concluderà con rinfreschi conviviali, seguiti da un programma notturno di musica delicata, intima e avvolta da un'aria di tranquilla eleganza.



Sunday 13 July, 23.00 - Piazzetta Brenna

Rhapsody in Black Monday 14 July, 20.30 Castello Durini

Shostakovich

*Concerto No. 1 in C Minor, Op. 35, for piano,
trumpet, and strings:*

Allegro moderato

Lento

Moderato

Allegro con brio

Ravel

Concerto for the Left Hand in D major

Gryaznov

Rhapsody in Black on themes by Gershwin:

Day in New York

Bess. Night

Bess and Porgy

Vyacheslav Gryaznov, piano
G-Phil Virtual Orchestra



Dmitry Shostakovich (1906-1975)

*Concerto No. 1 in C Minor, Op. 35, for piano, trumpet, and strings:
Allegro moderato - Lento - Moderato - Allegro con brio*

Composed in 1933, this work was born as a concerto for trumpet, then got a piano added in, and eventually became a piano concerto with some trumpet solo spots, especially in the outer movements. It was premièred in Leningrad in the same year by the composer, then twenty-seven, and soon appreciated; here, his typical buffoonish vein reaches unreined peaks, in a swirl of hidden quotations and brazen parody. One of the most characteristic traits of Shostakovich's music is his penchant for drawing inspiration from vulgar materials, such as marches, polkas, and waltzes with a destitute and coarse air, which then undergo grotesque harmonic twists, to be turned into vivid caricature. The *First Concerto* is largely on this line. His lyrical, melancholy contrapuntal debut is deceptive—it is soon contradicted and drowned by a deluge of ramshackle military marches and breathtaking runs towards nothing. The slow movement is one of those works of airy, clear, touching lyricism that Shostakovich knew how to dispense in the middle of his sarcastic tourbillons. In these moments, we feel his most intimate self resound—the clown's deep sadness. The *Moderato* is a logical connection of little more than a minute, leading from the earlier elegiac mood to bubbling clownerie; its atmospheres, now warlike, now suggesting a suburban dance hall, gradually take the upper hand, undergoing a hallucinating acceleration, and therefore a most radical desecration.

Composta nel 1933, questa pagina nacque come concerto per tromba, per poi acquisire il pianoforte e diventare alla fine un concerto per pianoforte in cui la tromba ha qualche spazio solistico, specie nei movimenti estremi. Fu eseguita per la prima volta nello stesso anno a Leningrado dal compositore ventisettenne, e piacque subito: la sua tipica vena buffonesca raggiunge qui vertici scatenati di comicità, in una girandola di citazioni nascoste e parodie sfacciate.

Monday 14 July, 20.30 - Castello Durini

Uno dei tratti più caratteristici della musica di Shostakovich è la sua inclinazione a prendere spunto da materiali plebei, come marcette, polke e valzer dall'aria un po' squallida e grossolana, che vengono poi sottoposti a torsioni armoniche grottesche e trasformati in vivide caricature. Il *Concerto n. 1* è condotto quasi per intero su questa falsariga. Il suo esordio lirico, malinconico e contrappuntistico è un inganno: esso viene immediatamente contraddetto e sommerso da un diluvio di marce militari sgangherate e corse a perdifiato verso il nulla. Il *Lento* è una di quelle pagine dal lirismo arioso, limpido e toccante che Shostakovich sapeva dispensare nel mezzo dei suoi scatenamenti sarcastici: è in questi momenti che sentiamo risuonare la sua corda più intima, la profonda tristezza del clown. Il *Moderato* è un raccordo narrativo di un minuto o poco più, che dai toni elegiaci del *Lento* ci riconduce agli scatenamenti del clown: i toni ora militareschi, ora da balera di periferia, via via sempre più scoperti, vengono infine sottoposti a un'accelerazione allucinante, e con essa alla più radicale dissacrazione.

Maurice Ravel

Piano Concerto for the Left Hand in D major

As we all know, Ravel wrote two piano concertos—one in G and one in D for the left hand. The latter was commissioned by Paul Wittgenstein, a concert pianist, brother of the great philosopher. He had lost his right arm in the First World War and commissioned a new repertoire from several composers, including Richard Strauss and Prokofiev. Ravel wrote his two concerts in the same 1929–30 period. As Alberto Mantelli had astutely and humorously noticed long ago, they can be described as “anti-parallel”. The two-handed Concerto has a light, weightless solo and orchestral texture, as if written for one hand. The *Concerto for the left hand* has a massive, powerful writing, as if to make the presence and weight of both hands be felt. Wittgenstein himself premièred the latter in 1932. Its form is quite atypical and has been dissected in many different ways. It is in an uninterrupted single

movement—a slow beginning and ending framing faster episodes. No need to engage in duels to the death to decide how to segment it and at what points. Its musical sense is simple—the opening is sunk in the deepest and most cavernous sounds of both the orchestra and the soloist, to then light up slowly in a grand musical sunrise. An extended march-tempo episode follows with short solo spots now to the piano, now to the winds, that are given occasional pentatonic blues-flavored motives. This episode ends with a spectacular fanfare in a call-and-response pattern between orchestra and soloist. The latter has a long cadenza, on arpeggiated chord sequences up and down the keyboard, redolent of the *Toccata* from *Le Tombeau de Couperin*. The finale is a quick recapitulation of earlier material (the sunrise, the march). All this seems to ignore any conventional architectural logic, to rather follow a dreamlike non-logic—another example of Ravel's Surrealism.

Come si sa, Ravel compose due concerti per pianoforte e orchestra: quello in sol maggiore, a due mani, e quello in re maggiore, per la sola mano sinistra. Quest'ultimo gli fu commissionato da Paul Wittgenstein, pianista concertista nonché fratello dell'illustre filosofo, che aveva perso il braccio destro durante la Grande guerra e commissionò un nuovo repertorio a vari compositori, tra cui Richard Strauss e Prokofiev. Ravel scrisse i suoi due concerti nello stesso torno di tempo, nel 1929-30, e, come osservò già tanti anni fa, in modo acuto e arguto, Alberto Mantelli, per le loro caratteristiche possono essere definiti come "antiparalleli". Quello a due mani presenta una trama pianistica e orchestrale lieve, senza peso, come se fosse scritto per una mano sola. Quello per la mano sinistra presenta una scrittura massiccia, poderosa, come a voler far percepire la presenza e il peso di entrambe le mani. Lo stesso committente ne diede la prima esecuzione nel 1932. La forma del *Concerto* è fortemente atipica, ed è stata analizzata in molti modi diversi. Di fatto si tratta di un unico movimento, senza soluzione di continuità, che inizia e termina a tempo lento ma contiene episodi interni a tempo rapido. Non è il caso di sfidarsi in duelli all'ultimo sangue per stabilire in quante sezioni vada segmentato, e in che punti: il senso della partitura è



che inizia sprofondata nei suoni più gravi e cavernosi dell'orchestra e del solista, per poi accendersi pian piano in un grandioso levare del sole. Segue un ampio episodio di marcia, con brevi assolo ora del piano, ora dei fiati, cui sono affidate occasionali frasi pentatoniche di sapore blues. Questo episodio si conclude con una clamorosa fanfara a botta e risposta tra l'orchestra e il solista, che ha quindi una lunga cadenza, su successioni di accordi arpeggiati su e giù per tutta la tastiera che riecheggiano la *Toccata* del *Tombeau* de Couperin. Il finale è una telegrafica ricapitolazione delle idee già esposte (il levare del sole, la marcia). Il tutto appare non seguire una logica architettonica tradizionale, ma piuttosto una non-logica onirica: un altro esempio del surrealismo di Ravel.

Vyacheslav Gryaznov (1982)

Rhapsody in Black on themes by Gershwin:

Day in New York - Bess. Night - Bess and Porgy

This extended work by Vyacheslav Gryaznov continues and expands the tradition of fantasies on themes picked up from *Porgy and Bess*, that inexhaustible treasure trove of melodic pearls. After Percy Grainger's concert reworking, Ella Fitzgerald's and Louis Armstrong's vocal interpretation, Gil Evans's and Miles Davis's jazz re-composition, and many minor ones, this one almost sums up all that can be done with that material. It uses not only the most celebrated arias, from *Summertime* to *I'm On My Way*, but also the orchestral and choral parts, and even some of those routinely cut to save on theatrical productions, and therefore poorly known, such as *Oh, De Train's at the Station*. Gryaznov's reworking incorporates all sorts of approaches; for instance, it treats *There's a Boat That's Leavin' Soon* with jazz phrasing, and yet this does not sound formally or stylistically at odds. Here is a fascinating way of taking one of the peaks of the 20th-century musical legacy with us into the 21st century.

Questo ampio lavoro di Vyacheslav Gryaznov continua ed espande la tradizione delle fantasie su temi tratti da quell'inesauribile scrigno di perle melodiche che è *Porgy and Bess*. Dopo la rielaborazione concertistica di Percy Grainger, l'interpretazione vocale di Ella Fitzgerald e Louis Armstrong, la riscrittura jazz strumentale di Gil Evans e Miles Davis, e tante altre minori, questa viene quasi a costituire una *summa* di ciò che è possibile fare con questo materiale. E non solo con le arie famose, da *Summertime* a *I'm on My Way*, ma anche con le parti orchestrali e corali, e perfino con quello di solito tagliate per risparmiare sulla produzione, e quindi poco note, come *Oh, De Train's at the Station*. La rielaborazione di Gryaznov incorpora ogni tipo di approccio, ad esempio trattando *There's a Boat That's Leavin' Soon* con fraseggio jazz, senza che ciò suoni come una contraddizione formale o stilistica. Un modo affascinante di portare con noi, nel ventunesimo secolo, una delle eredità più alte del ventesimo.



Monday 14 July, 20.30 - Castello Durini

¡Olas Españolas!

Tuesday 15 July, 20.30 - Villa del Balbianello

Granados From *Doce tonadillas en estilo antiguo*:

1. *La Maja de Goya*
4. *El majo tímido*
12. *El majo olvidado*
5. *La maja dolorosa I*
6. *La maja dolorosa II*
7. *La maja dolorosa III*

Falla From *Siete canciones populares españolas*:

1. *El paño moruno*
3. *Asturiana*
5. *Nana*
4. *Jota*
7. *Polo*

Rossini From *Péchés de vieillesse*, Vol. X

Miscellanée pour piano:

6. *Petit caprice (style Offenbach)*

From *Soirées musicales*:

5. *L'invito – Bolero*

Albéniz From *Iberia*, Book I:

2. *El puerto*

Bizet From *Carmén*: *L'amour est un oiseau rebelle*

- Habanera*
Seguidilla
Chanson bohème

Verdi From *Don Carlos*: *O don fatale*

Teresa Iervolino, mezzosoprano

Andrea Del Bianco, piano



Enrique Granados (1867-1916)

From *Doce tonadillas en estilo antiguo*:

1. *La Maja de Goya*

4. *El majo tímido*

12. *El majo olvidado*

5. *La maja dolorosa I*

6. *La maja dolorosa II*

7. *La maja dolorosa III*

As we mentioned above, the twelve *Tonadillas en estilo antiguo* belong to Granados's late production. What is "old" — that is, simple and folk-like — is the musical style; the poems are by a contemporary author, Fernando Periquet (1873-1940). *La Maja de Goya* has a long solo-piano introduction, which may function as a foil for an optional narrator. Then we hear the woman who used to be Goya's *maja*. She will never forget him, and there is no better life experience she could crave. In *El majo tímido*, a woman has an admirer who passes by on the street, looks at her through the railing, sighs, and walks away. She comments: If life is like this, it's fun! *El majo olvidado* makes an exception, in that we hear the lament of a man. He is still hopelessly in love with a woman who no longer thinks of him. He calls upon her and says: When you remember the old days, when the railing fills with flowers, when the nightingale sings, please think of me. The second of the three *Majas dolorosas* was already in the July 11 program; this one has all three. The first sings a painful invective against Death: Why did you treacherously take my man away from my passion? I don't want to live without him, for life like this is death. The second sings, over a repeated refrain, her heartbreaking disbelief as she is told that her beloved man has died. The third delivers a poignant memory of her man, who passed away; she had given him her whole life, and would have given him a thousand lives.

Come accennato in precedenza, le dodici *Tonadillas en estilo antiguo* appartengono alla produzione tarda di Granados. A essere "antico"

Tuesday 15 July, 20.30 - Villa del Balbianello

— cioè semplice e popolareggiante — è lo stile musicale; le poesie sono di un autore contemporaneo, Fernando Periquet (1873-1940). La *Maja* de Goya inizia con un'ampia introduzione di solo pianoforte, concepita come possibile sfondo per una voce recitante opzionale; segue il canto di colei che è stata la *maja* di Goya: dichiara che non lo dimenticherà mai e che non vi è nulla di meglio che possa desiderare. In *El majo tímido*, una donna ha un ammiratore che passa per strada, la guarda attraverso la ringhiera, sospira e se ne va. E commenta: se la vita è così, è divertente! *El majo olvidado* è uno dei pochi testi a non essere in persona di donna: è il lamento di un uomo ancora perduto innamorado di una donna che non pensa più a lui. Egli la invoca e le dice: quando ricordi i giorni passati, quando la ringhiera si riempie di fiori, quando canta l'usignolo, ricordati di me. Delle tre *Majas dolorosas*, la seconda l'abbiamo già incontrata nel programma dell'11 luglio; qui si ascoltano tutte e tre. La prima intona una sofferta invettiva contro la Morte: perché hai sottratto a tradimento il mio uomo alla mia passione? Non voglio vivere senza di lui, vivere così è morire. La seconda intona, sopra un ritornello ripetuto, la straziante incredulità della donna quando viene a sapere della morte dell'uomo che ama. La terza si effonde in un ricordo struggente del suo uomo che non c'è più: a lui aveva donato tutta la sua vita, e altre mille gliene avrebbe donate.

Manuel de Falla (1876-1946)

From Siete canciones populares españolas:

1. *El paño moruno*
3. *Asturiana*
5. *Nana*
4. *Jota*
7. *Polo*

This collection of folk melodies in a new harmonic clothing was put together by Manuel de Falla in 1914 and has been among his most



beloved creations ever since. These seven melodies cover as many aspects of Iberian musicality. *El paño moruno* is little more than a street vendor's cry: this Moorish cloth is stained, now it sells for less. Text and melodic contours suggest an Andalusian origin, that is, from the south of the country. The *Asturiana* comes, of course, from Asturias, that is, from the north, and is a deeply sad and subdued song. *Nana* is a murmuring lullaby. The *Jota* comes from the region of Aragon, that is, from the north-east; it is a whirling dance, here alternating with the story of a mysterious love, full of escapes and silences. *Polo* is a lover's tense, harsh revenge cry.

Questa raccolta di melodie tradizionali armonizzate fu messa insieme da Manuel de Falla nel 1914, e da allora è rimasta tra le sue creazioni più amate. Le sette melodie coprono altrettanti aspetti della musicalità iberica. *El paño moruno* è poco più che un grido di un venditore ambulante: questo panno moresco si è macchiato, ora si vende meno caro. Il testo e il profilo melodico fanno pensare a una provenienza andalusa, cioè del sud del paese. La *Asturiana* proviene naturalmente dalle Asturie, cioè dal nord, ed è un canto sommesso, di profonda tristezza. *Nana* è una ninna nanna, da intonare *mormorando*. La *Jota* viene dalla regione dell'Aragona, cioè dal nord-est, ed è una danza vorticoso, qui alternata al racconto di un amore enigmatico, fatto di fughe e silenzi; e *Polo* è il grido, teso e aspro, della vendetta di un amante.

Gioachino Rossini (1792-1868)

From *Péchés de vieillesse*, Vol. X – *Miscellanée pour piano*:

6. *Petit caprice (style Offenbach)*

From *Soirées musicales*:

5. *L'invito – Bolero*

Two *bonbons* from the offstage Rossini. The *Petit caprice (style Offenbach)* is a joking salon piano piece. Like many of his works from

Tuesday 15 July, 20.30 – Villa del Balbianello

his French period, it voices his ironic detachment from the period musical environment, with occasional prophetic intuitions; here, for instance, he foretells Gottschalk's charming virtuosity and then Shostakovich's mocking "off-key" notes. *L'invito* sets to music a short text by Carlo Pepoli, a Mazzini militant who fled to France to dodge trouble, and a frequent guest in Rossini's house. In these two stanzas, written in lightning-fast five-syllable lines, a certain Eloisa invites her Ruggiero to stay with her, as she cannot live away from him; thus, the Spanish content is simply not there—it is Rossini who placed it in the music, giving it a bolero rhythm.

Due *bonbon* del Rossini non teatrale. Il *Petit caprice* (style Offenbach) è una *scherzosa* pagina pianistica da salotto del periodo francese e, come molte sue cose di quegli anni, esprime il suo ironico distacco dall'ambiente musicale del tempo, con occasionali flash profetici: qui, ad esempio, preannuncia il virtuosismo *charmant* di Gottschalk e, più avanti, le beffarde "note stonate" di Shostakovich. *L'invito* è su un breve testo di Carlo Pepoli, un mazziniano rifugiatosi in Francia per evitare guai, e frequentatore di casa Rossini. Nelle due strofette in fulminei versi quinari, una certa Eloisa invita il suo Ruggiero a stare con lei, perché non ne sopporta la lontananza, sicché il contenuto spagnolo non c'è: è Rossini ad averlo messo nella musica, dandole un ritmo di bolero.

Isaac Albéniz (1860-1909)

From *Iberia*, Book I:

2. *El puerto*

Among the twelve sketches, collected into four books, that make up *Iberia*, the great piano encyclopedia of Spanish music Isaac Albéniz compiled between 1905 and 1909, *El puerto* is one of the most immediately appealing. The port is that of Cadiz, which inspired the composer a *zapateado*, a sunny, joyful, dizzying dance, centered on the heel-and-toe rhythmic footwork.



Dei dodici bozzetti, divisi in quattro libri, che formano *Iberia*, la grande enciclopedia pianistica della musica spagnola compilata da Isaac Albéniz tra il 1905 e il 1909, *El puerto* è tra quelli di presa più immediata. Il porto in questione è quello di Cadice, che ispira al compositore uno *zapateado*, ovvero una danza solare, gioiosa e vertiginosa, incentrata sui giochi ritmici di tacco e punta.

Georges Bizet (1838-1875)

From *Carmén*:

Habanera

Seguidilla

Chanson bohème

Giuseppe Verdi (1813-1901)

From *Don Carlos*: *O don fatale*

As an adequate finale to this concert program, here are four arias from operas set in Spain. They are too well-known to need an introduction.

E per finire, quattro arie tratte da opere ambientate in Spagna, fin troppo note per doverle presentare.

Tuesday 15 July, 20.30 - Villa del Balbianello

Absolute Ravel – Folk Songs

Wednesday 16 July, 21.00

Parco Teresio Olivelli

Ravel

Cinq Mélodies populaires grecques:

Chanson de la mariée

Là-bas, vers l'église

Quel galant m'est comparable

Chanson des cueilleuses de lentisques

Tout gai!

Ravel

Ma Mère l'Oye:

Pavane de la belle au bois dormant

Petit Poucet

Laideronnette, impératrice des pagodes

Les a belle et de la bête

Le jardin féérique



Montsalvatge

Cinco canciones negras:

Cuba dentro de un piano

Punto de habanera

Chévere

Canción de cuna para dormir a un negrito

Canto negro

Bartók

Roumanian Dances for orchestra:

Stick Dance

Sash Dance

In One Spot

Dance from Bucsum

Romanian Polka

Fast Dance

Berio

Folk Songs:

Black Is the Color

I Wonder as I Wander

Loosin yelav

Rossignolet du bois

A la femminisca

La donna ideale

Ballo

Motettu de tristura

Malurous qu'o uno fenno

Lo fiolairé

Azerbaijan Love Song

Christiane Karg, soprano

Paolo Bressan, direttore

Sinfonia Smith Square Orchestra*

**Elenco dei musicisti a pagina 123 - Players list on page 123*

Wednesday 16 July, 21.00 – Parco Teresio Olivelli

Maurice Ravel

*Cinq Mélodies populaires grecques:**Chanson de la mariée**Là-bas, vers l'église**Quel galant m'est comparable**Chanson des cueilleuses de lentisques**Tout gai!*

The *Mélodies grecques* are among the most fragrant flowers in Ravel's musical bouquet, which today might be called “multiethnic”, with Malagasy and Persian, Afro-American and Jewish influences coexisting side by side. This collection hosts melodies collected by folklore scholars. One, Périclès Matza, had transcribed the third melody, printed in Constantinople in 1883. The other four songs were recorded on an Edison wax-cylinder phonograph by Hubert Pernot, on the island of Chios, transcribed by composer Paul Le Flem, and printed in Paris in 1903. Michel Dimitri Calvocoressi, a French writer and essayist, the son of Greek parents and a good friend of Ravel's, translated the texts into French and commissioned their arrangements—Nos. 3 and 4 for musicologist Pierre Aubry's lecture on Greek *folk songs*, in February 1904; the others for another conference, held by Calvocoressi in 1906. In addition to these five melodies, Ravel harmonized five more, four of which are now lost. Although regarded as minor titles in the composer's catalogue, the *Mélodies grecques* have been the subject of several transcriptions, by the composer himself or by others. Much of their charm arises from the contrast between the accompaniment, which is unmistakably Ravel's, and the melody, which is not. The *Chanson de la mariée* is not a song of the bride but to the bride—a lover's invocation to a young girl he hopes to marry. *Là-bas, vers l'église* is about someone who sees a lot of people gathering in church. *Quel galant m'est comparable* is a man's question to the woman he loves: Among those who pass by in the street, can you see anyone better than me? I have a pistol and a sharp sabre, and I love you! The *Chanson des cueilleuses de lentisques*

is a song of praise to a young girl described as prettier than an angel. *Tout gai!* prompts a servant girl with beautiful legs to dance.

Le *Mélodies grecques* sono tra i fiori più profumati nel bouquet — che oggi chiameremmo “multietnico” — della musica di Ravel, in cui convivono, fianco a fianco, suggestioni malgasce e persiane, afro-americane ed ebraiche. I canti di questa serie erano stati raccolti da folkloristi. Uno, Périclès Matza, aveva trascritto la terza melodia e l’aveva pubblicata in una raccolta uscita a Costantinopoli nel 1883. Le altre quattro erano state incise nell’isola di Chio, su un fonografo Edison a cilindri di cera, da Hubert Pernot. Riportate su pentagramma dal compositore Paul Le Flem, erano state stampate a Parigi nel 1903. Michel Dimitri Calvocoressi, scrittore e saggista francese di genitori greci nonché grande amico di Ravel, tradusse i testi in francese e gli commissionò gli arrangiamenti: la terza e la quarta melodia per una conferenza del musicologo Pierre Aubry sui canti popolari greci, nel febbraio 1904; le altre tre per un’altra conferenza, tenuta da Calvocoressi nel 1906. Oltre a queste cinque melodie, Ravel ne approntò altre cinque, di cui quattro sono perdute. Sebbene considerate titoli minori nel catalogo dell’autore, le *Mélodies grecques* sono state oggetto di numerose trascrizioni, sia del compositore stesso, sia di altri. Buona parte del loro fascino discende dal contrasto tra l’accompagnamento, che è in stile inconfondibilmente raveliano, e la melodia, che non lo è affatto. La *Chanson de la mariée* è in realtà non una canzone della ma alla sposa: è l’invocazione di un innamorato a una fanciulla a farsi impalmare. *Là-bas, vers l’église* è il canto di qualcuno che vede tanta gente radunarsi in chiesa. *Quel galant m’est comparable* è la domanda di un uomo alla donna che ama: tra quelli che passano per la strada, vedi forse qualcuno meglio di me? Ho una pistola e una sciabola tagliente, e ti amo! La *Chanson des cueilleuses de lentisques* è un canto di lode a una fanciulla descritta come più bella di un angelo. *Tout gai!* incita una servetta dalle belle gambe a danzare.



Wednesday 16 July, 21.00 – Parco Teresio Olivelli

Maurice Ravel

Ma Mère l'Oye:

Pavane de la belle au bois dormant - Petit Poucet - Laideronnette, impératrice des pagodes - Les entretiens de la belle et de la bête - Le jardin féerique

This orchestral score, one of Ravel's best-known, has a long and winding story. It was born in 1910 as a five-movement suite for piano duet, inspired by sundry fairy tales and intended for children, not only as listeners, but also as performers. Piano-duet writing is easy by definition, for each pianist does only half the work; however, here Ravel wrote an even simpler piece, as it was conceived to be played in public by the six- and seven-year-old children of the Godebskis, his friends, to whom the *Sonatine* had been dedicated. The project never materialized, but the childlike imprint of the music survived through the reworkings it underwent. In 1912, Ravel turned the suite into a ballet, orchestrated it, added two extra movements before it, and retouched the order of the original five; you may still happen to hear either the short or the long version. The composer said that having to write simple music had challenged him to get maximum results with minimum means. The *Pavane* inspired by the *Sleeping Beauty* is a sweet melody in long arches, wrapped in a nocturnal atmosphere; *Petit Poucet* is Tom Thumb walking in the woods and sowing his white pebbles. *Laideronnette* is the empress of the pagodas, who gives Ravel a chance to put together an adorable *chinoiserie*, which, however, is especially redolent of Musorgsky, the most oriental colleague he knew. *Beauty and the Beast* are captured in their amiable conversation in slow waltz tempo; *The Enchanted Garden* is a haunting little environmental picture, enlivened by that light "from within" only Ravel knew how to get from his orchestral palette.

Questa partitura orchestrale, una delle più note di Ravel, ha una storia lunga e tortuosa. Nacque nel 1910 come suite in cinque movimenti per pianoforte a quattro mani, ispirata a diverse fiabe e destinata a



bambini, non solo come ascoltatori, ma anche come esecutori. La scrittura per pianoforte a quattro mani è per definizione più facile di quella per un solo pianista, perché ciascun esecutore fa solo metà del lavoro: ma in questo caso Ravel scrisse una musica ancora più semplice, perché nell'intenzione originaria doveva essere eseguita in concerto da due bambini di sei e sette anni, figli dei coniugi Godebski, già dedicatari della *Sonatine*. Il progetto non si materializzò, ma l'impronta infantile della composizione è rimasta, anche attraverso le rielaborazioni cui fu sottoposta. Nel 1912, infatti, Ravel trasformò la partitura in un balletto: la orchestrò, le antepose due movimenti aggiuntivi e ritoccò l'ordine dei cinque originari, sicché oggi accade di poter ascoltare la versione corta o quella lunga. Il compositore stesso dichiarò che dover scrivere musica semplice divenne per lui un'interessante sfida a ottenere il massimo risultato con mezzi minimi. La *Pavane* ispirata alla *Bella addormentata nel bosco* è una dolce melodia che si distende in un clima notturno; *Petit Poucet* è Pollicino, che cammina nel bosco e semina i suoi ciottoli bianchi. *Laideronnette* è l'imperatrice delle pagode, che offre il destro a Ravel di mettere insieme un'adorabile cineseria, che in realtà riecheggia più che altro Musorgsky, il collega più orientale che conoscesse. *La bella e la bestia* sono colti in nei loro amabili conversari a tempo di valzer lento; e *Il giardino incantato* è uno stupefatto quadretto d'ambiente, ravvivato da quella luminosità "dall'interno" che Ravel sapeva estrarre dalla sua tavolozza orchestrale.

Xavier Montsalvatge (1912-2002)

Cinco canciones negras:

Cuba dentro de un piano - Punto de habanera - Chévere

Canción de cuna para dormir a un negrito - Canto negro

Xavier Montsalvatge was a pivotal figure in the musical scene of Catalonia — the region that gave him birth, culture, and language — and in general of 20th-century Spain. His long career went through various stylistic phases, from the most daring — twelve-

tone music in his early years, avant-garde in his final years — to the more moderate ones, when he often resorted to polytonality. These include his most celebrated score, *Cinco canciones negras*, written for soprano or mezzo-soprano and piano in 1945-46 and orchestrated in 1949. *Cuba dentro de un piano* sets to music a poem by Rafael Alberti freely juxtaposing, in a dreamlike style, scattered memories of the 1898 war, when Spain lost Cuba to the United States. *Punto de habanera*, by Néstor Luján, describes the beauty of a Creole girl, in her 18th-century white crinoline, walking along the sea and attracting the sailors' gaze. *Chévere*, by the Afro-Cuban poet Nicolás Guillén, is a Surrealist text about a cold man, always with a knife at hand, ready to slice everything, even the moon. *Canción de cuna para dormir a un negrito*, by Uruguayan poet, Ildefonso Pereda Valdés, is a lullaby to a black child; and *Canto negro*, again by Guillén, is a resonant onomatopoeia of African drums. The music of Montsalvatge follows like a shade the different suggestions of those texts—seductive, lugubrious, hypnotic, percussive. However, the use of Afro-Antillean rhythms is limited to the historic *habanera* formulas, already familiar in Spain since the 19th century.

Xavier Montsalvatge fu una figura cardine nella scena musicale della Catalogna — la regione che gli aveva dato i natali, la cultura e la lingua — e in generale della nazione spagnola nel XX secolo. Nella sua lunghissima vita attraversò varie fasi stilistiche, dalle più ardite — la dodecafonia dei primi anni, l'avanguardia degli ultimi — a quelle più moderate, in cui spesso utilizzò la politonalità. A queste va ascritta la sua partitura forse più nota, le *Cinco canciones negras*, composte per soprano o mezzosoprano e pianoforte nel 1945-46 e orchestrate nel 1949. *Cuba dentro de un piano* pone in musica una poesia di Rafael Alberti che accosta liberamente, in modo un poco onirico, ricordi della guerra del 1898, quando la Spagna perse Cuba per mano degli Stati Uniti. *Punto de habanera*, di Néstor Luján, descrive la bellezza di una fanciulla creola, nella sua settecentesca crinolina bianca, che cammina lungo il mare e attrae su di sé gli sguardi dei marinai. *Chévere*, del poeta afrocubano Nicolás Guillén, è un testo surrealista



su un gelido uomo dal coltello facile, che con il suo coltello affetta tutto, anche la luna. La *Canción de cuna para dormir a un negrito*, dell'uruguayano Ildefonso Pereda Valdés, è una ninna nanna a un bimbo di colore; e *Canto negro*, ancora di Guillén, è una risonante onomatopea di tamburi africani. La musica di Montsalvatge insegue come un'ombra le suggestioni dei diversi testi, ora seducente, ora lugubre, ora ipnotica, ora percussiva. Il ricorso a ritmi afro-antillesi è tuttavia circoscritto alle formule ormai storiche della *habanera*, già acquisite in Spagna fin dal XIX secolo.

Béla Bartók (1881-1945)

Roumanian Dances for orchestra:

Stick Dance - Sash Dance - In One Spot - Dance from Bucsum - Romanian Polka - Fast Dance

This collection dates back to 1915, that is, it is contemporary with the *15 Peasant Songs*; it also shares its origin from materials Bartók had been collecting in the countryside. Yet its tone is very different. The provenance area of its sources is Transylvania, which was then Hungary, although its inhabitants were Romanian in language and culture; thus, the original title the composer chose was *Romanian Folk Dances of Hungary*. Then the war ended, the maps were redrawn in Versailles, Transylvania was given to Romania, Bartók could not rename the score *Romanian Folk Dances of Romania*, and cut the title down to *Romanian Dances*. The original version is for piano; the composer then penned a transcription for chamber orchestra; others exist as well. The most often heard is Zoltán Székely's one for violin and piano.

The six *Romanian Dances* are seven: the last movement conflates two of them. The opening *Stick Dance* is a wonderful melody, and comparison with the original captured on wax cylinder shows that Bartók left it almost intact. It may sound familiar to some Italian listeners—it had been the theme song of Maurizio Costanzo's TV show, *Grand'Italia*, for two years. The *Sash Dance*, with its stop-and-

Wednesday 16 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

go duple tempo, is close to a Bohemian polka. Zoltán Székely scored the dance *In One Spot* entirely in artificial harmonics, as if played on a very high-pitched fife. The *Dance from Bucsum* shows gypsy features in its melodic contours and ceremonious pace—a rare occurrence in Bartók. The *Romanian Polka* is another polka, more rhythmic and wilder than the earlier one, and the final *Fast Dance* speeds up, leading us to a frantic Dionysian climax.

Questa raccolta risale al 1915, è cioè coetanea dei *Quindici canti contadini*; ne condivide anche l'origine, da materiali che Bartók andava raccogliendo nelle campagne. Eppure il tono è assai diverso. L'area da cui provengono le fonti è la Transilvania, che all'epoca era Ungheria, anche se i suoi abitanti erano di lingua e cultura rumene, sicché il titolo originale voluto dall'autore era *Danze folk rumene dell'Ungheria*. Poi la guerra finì, le mappe furono ridisegnate a Versailles, la Transilvania fu passata alla Romania e Bartók, non potendo ribattezzarle “Danze folk rumene della Romania”, ridusse il titolo a *Danze rumene*. L'originale è per pianoforte; l'autore ne firmò poi una trascrizione per piccola orchestra, ma ne esistono anche altre. La più fortunata è quella per violino e pianoforte approntata da Zoltán Székely.

Le sei *Danze rumene* sono sette: l'ultimo movimento ne fonde due. L'iniziale *Danza del bastone* è una stupenda melodia che Bartók lascia pressoché intatta rispetto all'originale catturato su cilindro. Qualche ascoltatore italiano la troverà familiare: fu per due anni sigla della trasmissione di Maurizio Costanzo *Grand'Italia*. La *Danza della cintura*, con il suo ritmo “in due” che si ferma e poi riparte, è affine alla polka boema. La danza *Sul posto* fu trascritta da Székely tutta in armonici artificiali, come intonata da un piffero acutissimo. La *Danza di Bucium*, caso raro in Bartók, rivela lineamenti zigani negli intervalli e nell'incedere cerimonioso. La *Polka rumena* è un'altra polka, più ritmica e scatenata della precedente, e la *Danza finale* ci conduce accelerando a un parossismo di frenesia dionisiaca.

Luciano Berio (1925-2003)

Folk Songs:

Black Is the Color - I Wonder as I Wander - Loosin yelav - Rossignolet du bois - A la femminisca - La donna ideale - Ballo Motettu de tristura - Malurous qu'o uno fenno - Lo fiolairé Azerbaijan Love Song

Considering the opus of such an abrasive composer as Luciano Berio, it is unsurprising that the *Folk Songs* are his most universally loved, appreciated, and performed work. Despite his experimenting with sounds, animated by a never-quenched thirst for new phonic combinations, Berio cherished a special love for *folk songs*. They appear here and there in much of his music, and even in his historic series of tv broadcasts, *C'è musica e musica*, where he once gave ample space to the great American ethnomusicologist, Alan Lomax, and his *cantometrics* theory, created to compare and classify folk singing styles from all over the planet. The first nucleus of the *Folk Songs* consists of *La donna ideale* and *Ballo*, which are not folk music, but two movements from *Tre canzoni popolari*, which Berio wrote when still a Milan Conservatory student, in 1947. The others are two songs by the American folklorist John Jacob Niles, arranging anonymous materials, and then songs from Armenia, France, Sicily, Sardinia, Auvergne (two), and Azerbaijan. The work was commissioned by a Californian institution, Mills College, and conceived for Berio's period partner, the great American singer of Armenian descent, Kathy Berberian. The original 1964 version had flute, clarinet, viola, cello, harp, and two percussionists; Berio later reworked it for chamber orchestra. The instrumental background does not conflict with the purity of the singing lines—it rather envelops them, in a harmonious yet capricious and unpredictable way.

Nel catalogo di un compositore di solito scontroso e irto di punte come Luciano Berio, non sorprende che i *Folk Songs* siano il suo lavoro più universalmente amato, apprezzato ed eseguito. A dispetto del suo



Wednesday 16 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

essere uno sperimentatore dei suoni, animato da una perpetua sete di nuove combinazioni foniche, Berio coltivava un amore speciale per i canti popolari. Essi compaiono qua e là in gran parte della sua opera, e perfino nel suo storico ciclo di trasmissioni televisive, *C'è musica e musica*, in una puntata del quale diede ampio spazio al grande etnomusicologo statunitense Alan Lomax e alla sua teoria *cantometrics*, intesa a comparare e classificare gli stili di canto popolare di tutto il pianeta. Il primo nucleo dei *Folk Songs* è costituito dai brani *La donna ideale* e *Ballo*, che non sono melodie folcloriche bensì due movimenti di una raccolta chiamata *Tre canzoni popolari*, composta da Berio quando era studente al Conservatorio di Milano, nel 1947. Le altre sono, nell'ordine, due melodie del folclorista statunitense John Jacob Niles che elaborano materiali anonimi, e poi canti di Armenia, Francia, Sicilia, Sardegna, Alvernia (due) e Azerbaigian. Il lavoro fu commissionato da un'istituzione californiana, il Mills College, e fu concepito da Berio per la sua compagna dell'epoca, la grande cantante statunitense di origine armena Kathy Berberian. L'organico della versione originale (1964) comprendeva flauto, clarinetto, viola, violoncello, arpa e due percussionisti; in seguito Berio lo rielaborò per orchestra da camera. Lo sfondo strumentale non entra in conflitto con la semplicità delle linee del canto, ma piuttosto le avvolge, in modo armonioso ma anche capriccioso e imprevedibile.

Musical Greenway
Thursday 17 July, 10.00
Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo
Piazzetta Carlo Alberto Bonini

Pontile della Velarca

Reinecke From *the Octet in B flat major, Op. 216*:
3. *Adagio ma non troppo*
4. *Allegro molto e grazioso*

Sinfonia Smith Square Orchestra Players:
Rachael Watson, *flute*
Poppy Webb-Taylor, *oboe*
George Blakesley, Ivan Rogachev, *clarinets*
Vladyslav Demianov, Hannah Harding, *bassoons*
Hannah Williams, Máté Tózsér, *horns*

Chiesa di San Giacomo

Ravel *Introduction et Allegro*

Stefania Scapin, *harp*
Sinfonia Smith Square Orchestra Players:
Kamilla Dancsa, *flute*
George Blakesley, *clarinet*
Eliza Nagle, Rachel Woo, *violins*
Sara Ramírez Rodríguez, *viola*
Julia Ng, *cello*

Musical Greenway
Thursday 17 July, 10.00
Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo
Piazzetta Carlo Alberto Bonini

Piazzetta Carlo Alberto Bonini

Françaix *From the Dixtuor for strings and winds:*
3. *Scherzando*
4. *Allegro moderato*

Sinfonia Smith Square Orchestra Players:

Rachael Watson, flute

Noah Rudd, oboe

Ivan Rogachev, clarinet

Hannah Harding, bassoon

Máté Tózsér, horn

Carlota Combis Clara, Flora Yeung, violin

Yvette Kang, viola

Lorraine Janier Dubry, cello

Filipe Modafferi Dandolo, string bass



Carl Reinecke (1824-1910)

From the *Octet in B flat major*, Op. 216:

3. *Adagio ma non troppo*

4. *Allegro molto e grazioso*

Carl Reinecke, a contemporary of Anton Bruckner's, was born in Altona, now the westernmost part of Hamburg, but then in Denmark. He learned music under his father and later studied in Leipzig under Mendelssohn, Schumann, and Liszt. Had a long career as a pianist; he even punched some pianola rolls in 1904, which makes him the earliest-born pianist whose performance art is preserved on a sound carrier. He spent decades teaching music and had important alumni such as Grieg, Sinding, Janáček, Albéniz, and Bruch. Reinecke composed most of his music after he retired; his style is fully Romantic. This *Octet* for winds (1892) is an extended work of symphonic proportions for flute, oboe, two clarinets, two bassoons, and two horns. Its warm, flowing part-writing sometimes tends a bit towards a fairy-tale tone and is always very pleasant to listen to.

Carl Reinecke, musicista coetaneo di Anton Bruckner, nacque ad Altona, che oggi è la zona più a ovest della città di Amburgo, ma all'epoca era nel territorio della Danimarca. Istruito in musica da suo padre, in seguito studiò a Lipsia con Mendelssohn, Schumann e Liszt. Si esibì per molti anni come pianista, e nel 1904 realizzò diverse esecuzioni su pianola, il che ne fa il pianista dalla data di nascita più antica la cui arte esecutiva sia stata fissata su un qualche mezzo di riproduzione. Si dedicò per decenni all'insegnamento, avendo allievi illustri quali Grieg, Sinding, Janáček, Albéniz e Bruch. La maggior parte della musica che compose fu scritta dopo aver lasciato l'insegnamento ed è di impronta pienamente romantica. L'*Ottetto* per fiati è una pagina ampia, di dimensioni sinfoniche, datata 1892. È strumentata per flauto, oboe, due clarinetti, due fagotti e due corni e la sua condotta melodica calorosa e fluente, a tratti incline a un tono un poco fiabesco, è assai piacevole all'ascolto.

Thursday 17 July, 10.00 - Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo - Piazzetta Carlo Alberto Bonini

Maurice Ravel

Introduction et Allegro for harp, flute, clarinet and string quartet

Talk about competition! In 1904, the Pleyel company, a well-known manufacturer of pianos but also harps, had commissioned an original piece from Debussy to advertise the resources of its new chromatic harp, and Debussy had honored their request with *Danse sacrée et danse profane* for harp and strings. The Érard company could not be outdone, and so it commissioned a piece from Ravel in 1905. Ravel, who was usually rather slow at composing, rushed to the point of spending three full nights to finish — “for better or worse,” he said — the *Introduction et Allegro*, for he had to go on holiday. The score was premièred by early 1907. Even though the instrumentation is small, many maintain, with good reason, that this is a real concerto for harp and instruments; Ravel himself stated that the string section could also be doubled or tripled; it would sound even better. Nonetheless, the original seven-instrument version remains the more often performed. It consists of about ten minutes of music without interruption. A slow, nocturnal Introduction, which soon sets out the three basic motives of the piece, is followed by an *Allegro* that develops them until it reaches a first climax. A series of sundry developments follows, which, in turn, flow into a *crescendo* leading to the *fortissimo* finale. In short, the entire composition consists of two upward curves. The first, in particular, suggests the image of a sunrise, dear to Ravel and found in many of his pieces, in particular in *Daphnis et Chloë*, written in the same period.

Quando si dice la concorrenza! Nel 1904 la ditta Pleyel, nota fabbricante di pianoforti ma anche di arpe, aveva commissionato un brano originale a Debussy per pubblicizzare le risorse della sua nuova arpa cromatica, e Debussy l'aveva accontentata componendo *Danse sacrée et danse profane* per arpa e archi. La ditta Érard non poteva essere da meno, e così nel 1905 commissionò un brano originale a Ravel. Questi, di solito piuttosto lento a comporre, si sbrigò al punto da fare tre nottate in bianco per finire, «bene o male», disse



lui, l'Introduzione e *Allegro*, perché doveva andare in vacanza. La partitura fu eseguita in pubblico per la prima volta all'inizio del 1907. Anche se l'organico è ridotto, molti sostengono, a buon motivo, che si tratti di un vero e proprio concerto per arpa e strumenti; lo stesso Ravel affermò che la massa d'archi può anche essere doppia o tripla, anzi sarebbe perfino meglio. Non di meno, la versione originale per sette strumenti continua a essere quella più spesso eseguita. Consiste di circa dieci minuti di musica, senza soluzione di continuità. A una Introduzione lenta e notturna, che espone fin da subito i tre motivi principali del pezzo, fa seguito un *Allegro* che li sviluppa fino a portarli a un primo momento culminante; segue una serie di sviluppi di carattere vario, che però poi sfociano a loro volta in un *crescendo* che conduce al *fortissimo* finale. In sintesi, l'intera pagina consiste di due curve ascensionali. La prima, in particolare, suggerisce l'idea di "levare del sole", cara a Ravel e presente in molte sue composizioni: in particolar modo in *Daphnis et Chloë*, composta in quello stesso periodo.

Jean Françaix (1912-1997)

From the Dixtuor for winds and strings:

3. *Scherzando*

4. *Allegro moderato*

At the end of the walk, Jean Françaix's music, lively and with a touch of melancholia, awaits the audience. This early 20th-century composer was never very popular, yet he is a perennial favorite among chamber music performers, to whom he has given a huge number of compositions endowed with a freshness that does not seem to fade. Françaix was born in a place everyone has heard about—Le Mans; yet he did not devote himself to car racing. The racetrack was not there, but there was a conservatory, his father was its director, and his mother taught singing there. He studied with them and then with Nadia Boulanger, perhaps the first to notice his facility in musical composition. At ten, Françaix wrote a piece that was even

Thursday 17 July, 10.00 - Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo - Piazzetta Carlo Alberto Bonini

published. He died at 85, leaving an opus of about 215 compositions, mostly performed during his life, which saw him surrounded by acclaim at least until the 1980s. Then, as he had never been part of any intellectual or avant-garde movement, and had written so much pleasant music, rumors spread that his output was, let's say, too light and uncommitted. Rather, it displays the same carefree spirit that can be found in certain fellow countrymen of his, whose stature is long established, such as Poulenc or Chabrier. Françaix's *Dixtuor*, a "tentette", or a piece for ten instruments, brings together — and often pits against each other — a traditional wind quintet (flute, oboe, clarinet, horn, and bassoon) and a string quintet with double bass. It exudes the casual and worldly charm that is typical of French music in the 1930s, in the wake of the Groupe des Six, and yet it was composed in 1987, as if time had magically stopped at the golden age of modern European music.

Al termine della passeggiata, ad attendere il pubblico vi è la musica frizzante, ma con tocchi di malinconia, di Jean Françaix. Compositore del primo Novecento non molto popolare, è però amato dagli esecutori, soprattutto di musica da camera, a cui ha donato un gran numero di composizioni la cui freschezza non sembra appassire. Era nato in una località che tutti hanno sentito nominare, Le Mans, eppure non si dedicò all'automobilismo: l'autodromo ancora non c'era, ma c'era già il conservatorio, suo padre ne era il direttore e sua madre vi insegnava canto. Studiò con loro e poi con Nadia Boulanger, forse la prima a notarne la facilità nel comporre: a dieci anni scrisse un pezzo che fu anche pubblicato a stampa. Morì a ottantacinque anni, lasciando un catalogo di circa 215 composizioni, molte eseguite durante la sua vita, che lo vide circondato di consensi almeno fino agli anni Ottanta. Poi, non avendo mai fatto parte di nessun movimento intellettuale o d'avanguardia, e avendo scritto sempre musica assai gradevole, si cominciò a mormorare che la sua produzione fosse, come dire?, troppo leggera, non abbastanza impegnata. In realtà essa è animata dallo stesso spirito sbarazzino che si riscontra in compositori suoi conterranei, e di statura riconosciuta, come Poulenc o Chabrier. Il suo

Dixtuor, ovvero decimino, ovvero pezzo per dieci strumenti, riunisce — e spesso contrappone — il tradizionale quintetto di fiati (flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto) al quintetto d'archi con contrabbasso. Esso promana lo charme disinvolto e mondano della musica francese degli anni Trenta, sulla scia del Groupe des Six, eppure è stato scritto nel 1987: come se il tempo si fosse magicamente fermato all'età d'oro della musica europea moderna.



Thursday 17 July, 10.00 - Pontile della Velarca
Chiesa di San Giacomo - Piazzetta Carlo Alberto Bonini

Absolute Ravel – Symphonic

Thursday 17 July, 21.00 – Parco Teresio Olivelli

Ravel

Pavane pour une infante défunte

Rodrigo

Concierto de Aranjuez for guitar and orchestra:

Allegro con spirito

Adagio

Allegro gentile



Ravel

Le Tombeau de Couperin:

Prélude

Forlane

Menuet

Rigaudon

Concerto in G major for piano and orchestra:

Allegrement

Adagio assai

Presto

Carlotta Dalia, guitar

Louis Lortie, piano

Paolo Bressan, conductor

Sinfonia Smith Square Orchestra*

**Elenco dei musicisti a pagina 123 - Players list on page 123*

Maurice Ravel

Pavane pour une infante défunte

The *Pavane pour une infante défunte* was created by a twenty-four-year-old Ravel while still a conservatory student. It has enjoyed great popularity for over a century, which extended from its original piano version to Ravel's own orchestration (1910), to an arrangement as a Broadway song (*The Lamp Is Low*), and to several appearances in film soundtracks. Although Ravel is a composer generally known to laypeople, such a success is a bit unusual. He himself did not like this piece very much, and for good reason; he regarded it as formally weak and unbalanced. But the public at large usually cares little about form—the seductive charm of that marvelous melodic opening is all that counts. Of course, a riper Ravel would and could give it a deeper and more implacable development, instead of that static repetition of the theme, barely varied. But the *Pavane* was born with this childlike and frail look; perhaps we all love it for this, too.

Opera di un Ravel ventiquattrenne studente di conservatorio, la *Pavane pour une infante défunte* gode da oltre un secolo di una straordinaria popolarità, che dall'originale stesura pianistica si è poi estesa all'orchestrazione dello stesso Ravel (1910), a un adattamento come canzone di Broadway (*The Lamp Is Low*) e a numerose apparizioni in colonne sonore cinematografiche. Anche se in generale Ravel è un compositore noto anche ai profani, un tale successo resta un poco anomalo. Lo stesso compositore non amava particolarmente questo pezzo, e a buon motivo: lo considerava ancora gracile, incerto sul piano della forma. Ma della forma, al grande pubblico, è sempre importato poco: ciò che conta è il fascino seducente di quel meraviglioso attacco melodico iniziale. Certo, un Ravel più maturo avrebbe saputo trarne uno sviluppo più profondo e più implacabile, piuttosto che la statica ripetizione del tema, appena appena variato. Ma la *Pavane* è nata con questa sua gracilità adolescenziale, e forse tutti noi la amiamo anche per questo.



Thursday 17 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

Joaquín Rodrigo (1901-1999)

Concierto de Aranjuez for guitar and orchestra:

Allegro con spirito - Adagio - Allegro gentile

There should be little need to introduce this super-popular piece, were it not for the fact that its popularity is limited to its middle movement. Also, it contrasts with the rare performances of other works by Rodrigo, a blind composer who spent his almost century-long existence honored for the *Concierto de Aranjuez*, to the point that the King of Spain made him a marquis because of it. The score, written in Paris in 1939, lasts about twenty-four minutes and, given the feeble sound of its solo instrument, is conceived for a small orchestra and handled with the utmost delicacy. Rodrigo did not play guitar (he was a pianist), but he managed to effectively employ its different registers, hardly attempting virtuosic passages. The opening *Allegro con spirito* has spirit both in a rhythmic and in an expressive sense; it is a somewhat frail piece, yet a subtle vein of humor runs through it. The famous *Adagio* owes its fame to the beauty of its theme, first exposed by the English horn, and then circulated in an intense dialogue between guitar and other instruments. The finale, *Allegro gentile*, has the ceremonious steps of an ancient dance, hinting at the fact that the gardens of Aranjuez, the fascinating location that inspired Rodrigo, are part of the Royal Palace built by Philip II.

Ci sarebbe a mala pena bisogno di presentare questa pagina arcistranota, se non fosse che a essere famoso è solo il suo movimento centrale. Tale fama contrasta con le rare esecuzioni delle altre opere di Rodrigo, compositore non vedente che condusse la sua esistenza quasi centenaria onorato per il *Concierto de Aranjuez*, al punto che per esso fu fatto marchese dal Re di Spagna. La partitura, stilata a Parigi nel 1939, dura circa ventiquattro minuti e, dato il suono flebile dello strumento solista, è concepita per un'orchestra ristretta e trattata con mano leggera. Rodrigo non sapeva suonare la chitarra (era pianista), ma riesce a impiegarne i vari registri con efficacia, quasi mai arrischiandosi a richiedere passi virtuosistici. L'*Allegro con spirito* iniziale ha spirito non solo in senso ritmico, ma anche espressivo: è una pagina un po' gracile



ma percorsa da una sottile vena umoristica. Il celebre *Adagio* deve la sua fama alla bellezza del tema, esposto all'inizio dal corno inglese, e poi fatto circolare in un continuo dialogo tra la chitarra e altri strumenti. Il finale, *Allegro gentile*, ha le movenze cerimoniose di una danza antica, allusione al fatto che i giardini di Aranjuez, il fascinioso luogo che ispirò Rodrigo, sono pertinenza del Palazzo Reale fatto costruire da Filippo II.

Maurice Ravel

Le Tombeau de Couperin:

Prélude - Forlane - Menuet - Rigaudon

As we wrote about the original piano version, the idea for a French-inspired suite had come to Ravel as early as 1914, but war hardships delayed its completion until 1917. He volunteered for military service and was soon rejected because of his weak build. He eventually managed to enlist as a truck driver, but contracted peritonitis, was hospitalised, and then discharged. As in his homage to Chabrier, the meanings of the *Tombeau* are grafted onto one another like Russian dolls. The entire work displays a piano approach eschewing late-Romantic turgid sounds—it is linear, dry, and sparkling, like evoking an imaginary harpsichord. It is not a tribute to François Couperin's style, now pompous, now playful, except perhaps for some passing analogies of the *Toccata* with *Le Tic-toc-choc ou les Maillotins* or of the bass lines of the *Forlane* with those of the *Quatrième Concert Royal*: after all, Ravel was a creator, not a philologist. Couperin is cited as an emblem of the French national harpsichord school; there is no other reason. If anything, the suite form vaguely recalls that of the *Ordres* in which Couperin used to collect and line up his little gems. But the orchestral version, although a meticulous instrumentation of the original, has a wholly different character: the evocation of the harpsichord is no longer heard, the *Fugue* and the *Toccata* are omitted, and the order of the four remaining movements has changed, with the *Menuet* moved before the *Rigaudon*. Ravel soon started working on the orchestration, completed in 1918. In transitioning to another sound medium, the *Tombeau* loses along the way some of its symbolic meanings and

Thursday 17 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

hidden references to past and present events, which make it one of Ravel's most profound works, to become a collection of lacquered musical paintings.

Come già scritto a proposito dell'originale pianistico, l'idea di una suite di ispirazione francese era venuta a Ravel già nel 1914, poi le traversie della guerra ne ritardarono il compimento fino al 1917. Presentatosi di sua iniziativa come volontario, già respinto alla visita di leva perché di costituzione gracile, alla fine Ravel era riuscito a farsi arruolare come camionista, ma poi, vittima di una peritonite, era stato ricoverato e congedato. Come nell'omaggio a Chabrier, anche qui i significati dell'opera si innestano uno dentro l'altro come bamboleine russe. L'intero lavoro esibisce un linguaggio pianistico che rifugge da rimbombanti turgori tardoromantici: è lineare, asciutto e scintillante, come a rievocare un immaginario clavicembalo. Non è un omaggio allo stile, ora pomposo, ora giocherellone, di François Couperin, salvo qualche fugace passaggio: dopo tutto Ravel è un creatore, mica un filologo. Couperin è citato nel titolo come emblema della scuola cembalistica nazionale francese, nulla di più. Semmai, la forma della suite richiama un poco quella degli *Ordres* in cui Couperin era solito raccogliere e mettere in fila le sue piccole gemme. Ma la versione orchestrale, pur essendo una strumentazione scrupolosa dell'originale, ha un carattere del tutto diverso: l'evocazione del clavicembalo non è più percepibile, e sono scomparsi due movimenti: la *Fugue* e la *Toccata*. Anche l'ordine dei quattro rimanenti è cambiato, con il *Menuet* spostato prima del *Rigaudon*. A questa versione Ravel attese subito: completata quella pianistica nel 1917, già nel 1918 era pronta anche quella orchestrale. Nel trapasso da un mezzo sonoro all'altro, il *Tombeau* perde per strada alcuni dei suoi significati simbolici e riferimenti sottintesi al passato e al presente, che ne fanno un'opera tra le più profonde di Ravel, per divenire una sequenza di quadretti dai colori smaltati.

Maurice Ravel

Concerto in G major for piano and orchestra:

Allegrement - Adagio assai - Presto



As we said about the *Concerto for the Left Hand*, Ravel composed two concertos for piano and orchestra: one in D and one in G, in the same period, in 1929-30. As Alberto Mantelli had astutely and humorously noticed long ago, they can be described as “anti-parallel”. The *Concerto for the left hand* has a massive, powerful writing, as if to make the presence and weight of both hands be felt. The two-handed *Concerto* has a light, weightless solo and orchestral texture, as if written for one hand. From the very beginning, dominated by the piercing piccolo sound, while the soloist imitates an imaginary carillon, we are greeted not by thick, massive Romantic sounds, but by isolated punctuations, single brushstrokes of pure colors. The many references to jazz—the blues scale, the soloist’s three-over-two cross-rhythms, a few trombone glissandos—are also musical splinters floating in the air and concurring to a multichromatic mosaic that sounds quite unlike its sources, as Ravel has finely ground and recomposed them in a wholly original creation. In this sense, this is perhaps his creation closest to Stravinsky.

Come già detto a proposito del *Concerto per la mano sinistra*, Ravel compose due concerti per pianoforte e orchestra: quello, in re maggiore, e questo, in sol maggiore. Li scrisse nello stesso torno di tempo, nel 1929-30, e, come osservò già tanti anni fa, in modo acuto e arguto, Alberto Mantelli, per le loro caratteristiche possono essere definiti come “antiparalleli”. Quello per la mano sinistra presenta una scrittura massiccia, poderosa, come a voler far percepire la presenza e il peso di entrambe le mani. Quello a due mani presenta una trama pianistica lieve, senza peso, come se fosse scritto per una mano sola. Fin dall’esordio, dominato dal timbro penetrante dell’ottavino, mentre il solista imita un irreale carillon, siamo accolti non da massicci turgori sonori romantici, ma da punteggiature timbriche isolate, singole pennellate di colori puri. Le tante allusioni al jazz — l’impiego della scala blues, i controtempi tre-contro-due del solista, qualche glissando di trombone — sono anch’esse schegge che volteggiano nell’aria, a formare un mosaico multicolore che non somiglia a nessuna delle sue fonti di ispirazione, perché le ha tutte triturate finemente e ricomposte in una creazione originale. In questo senso, il *Concerto in sol* è forse la pagina di Ravel più vicina a Stravinsky.

¡Flamenco!
Friday 18 July, 21.00
Parco Teresio Olivelli

Castro de Gistau	<i>Fandango</i>
Tárrega	<i>Capricho árabe</i>
Sanz	<i>Canarios</i>
Albéniz	<i>Asturias</i>
Ravel	<i>Boléro</i>

Traditional	<i>Bulería</i>
	<i>Soleá</i>
	<i>Milonga</i>
	<i>Tangos</i>
	<i>Cantiñas</i>

Sara Jiménez, dance
Teresa Hernández, voice
Juan Miguel Giménez, guitar
José “El Peli” Muñoz, flamenco guitar

Salvador Castro de Gistau (c.1770 – after 1831)

Fandango

The name of this composer will probably sound new to the Italian audience. Yet, in his time, Salvador Castro de Gistau was a major figure in Spanish musical life. A guitarist and composer, as well as a music publisher, he spent much time in Paris, where he edited a periodical, the *Journal de Musique étrangère pour la Guitarre ou Lyre*. Here, he regularly published new pieces for the instrument, including those by Spanish composers, in particular his friend, Fernando Sor. The *Fandango* stands out in his opus—it is still found in many concert musicians' repertoire. The *fandango* is an Afro-Cuban dance that was all the rage in 18th-century Spain. It is based on several pairs of chords, each one cyclically repeated. Its earliest example is perhaps the one for Baroque guitar by Santiago de Murcia, included in the Saldívar Codex and dating back to the dawn of the century. From that experiment, still almost embryonic, the *fandango* developed as a genre and also as an autonomous form; memorable examples were given by Domenico Scarlatti, Father Antonio Soler, and Luigi Boccherini. Castro de Gistau's *Fandango* belongs to the ripe phase of the genre and is perhaps its best example for solo guitar. The instrument is exploited in its different registers, interestingly alternating technical solutions.

Il nome di questo compositore suonerà probabilmente nuovo al pubblico italiano; ma, ai suoi tempi, Salvador Castro de Gistau fu un protagonista della vita musicale spagnola. Chitarrista e compositore, nonché editore di musica, visse per lungo tempo a Parigi, dove diresse un periodico, il *Journal de Musique étrangère pour la Guitarre ou Lyre*, che pubblicava con regolarità nuove composizioni per lo strumento, ivi incluse quelle dei suoi compatrioti, e in particolare dell'amico Fernando Sor. Nella sua produzione spicca questo *Fandango*, tuttora presente nel repertorio di numerosi concertisti. Il *fandango* è una danza di origine afrocubana che furoreggiò in Spagna nel XVIII secolo; si basa su varie coppie di accordi ripetuti ciclicamente. Il



Friday 18 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

primo esempio del genere è forse quello per chitarra barocca di Santiago de Murcia, incluso nel cosiddetto Codice Saldívar, che risale agli albori del secolo. A partire da quel tentativo, ancora quasi embrionale, il *fandango* si sviluppò come genere e anche come forma autonoma, di cui diedero esempi memorabili Domenico Scarlatti, padre Soler e Boccherini. Il *Fandango* di Castro de Gistau appartiene alla fase matura del genere e ne è forse il miglior esempio per chitarra sola. Lo strumento vi è infatti sfruttato nei suoi diversi registri e in un'interessante alternanza di soluzioni tecniche.

Francisco Tárrega (1852-1909)

Capricho árabe

Although seen as a lesser luminary in Western music history, Francisco Tárrega is a towering figure in the history of the guitar, both for his technical innovations and for his compositions and transcriptions, which enriched and renewed its repertoire. *Capricho árabe* falls into the former category. One of his most popular works, it attests not so much to Tárrega, the virtuoso, as to Tárrega, the lyrical creator, with his Hispanic melodic inspiration wrapped in a thick Romantic aura. You won't find a single note of Arab music in this *Capricho*—only a nostalgic, pensive mood evoking a four-century distant past, imagined under a crepuscular light.

Sebbene considerato una stella di seconda grandezza nella storia generale della musica occidentale, Francisco Tárrega giganteggia nella storia della chitarra, sia per le innovazioni tecniche che introdusse, sia per le trascrizioni e le composizioni originali con cui arricchì e rinnovò il repertorio dello strumento. *Capricho árabe* rientra in quest'ultima categoria. Pagina tra le sue più note, è espressione non tanto del Tárrega virtuoso, quanto del Tárrega lirico, il cui melodizzare ispanico è come avvolto in una spessa aura romantica. Di árabe, in questo *Capricho*, in realtà, non c'è neanche una nota: è soltanto il clima nostalgico e pensoso a suggerire l'evocazione di un passato lontano quattro secoli, e di conseguenza immaginato sotto una luce crepuscolare.



Gaspar Sanz (1640-1710)

Canarios

Gaspar Sanz was the greatest 17th-century Spanish composer of guitar music. He left many compositions for his instrument, this one being the most often performed even today. The term *canario* or *canarios* was in use to hint at the Canary Islands, which face the Atlantic coast of Morocco, and are therefore part of Africa but were, and still are, a Spanish possession. Ships to and from America stopped there to change water, and this traffic ended up spreading the awareness that those islands hosted some special and interesting type of music. What notated music existed there is not known—when the Dutch ravaged the archipelago, they destroyed, among other things, its churches' musical archives. But in terms of folklore, it was known that, on those ships, slaves also came and went, thus there were music and dances with plenty of cross-rhythms. The easiest to understand and reproduce is the so-called *hemiola*, mixing 3/4 and 6/8. Sanz's brilliant piece makes it deftly flash here and there; a clever performer will make you perceive it.

Gaspar Sanz è il più importante compositore spagnolo di musica per chitarra del XVII secolo e, tra le numerose composizioni che ha lasciato per il suo strumento, la più spesso eseguita ancora oggi è proprio questa. Il termine *canario* o *canarios* si incontra in quell'epoca con riferimento alle Isole Canarie, che si trovano di fronte alla costa del Marocco, quindi fanno parte dell'Africa, ma erano e sono tuttora possedimento della Spagna. Le navi da e per le Americhe cambiavano l'acqua alle Canarie, e il va e vieni finì per diffondere la consapevolezza che su quelle isole ci fosse una qualche musica singolare e interessante. Quale musica scritta ci fosse non si sa: quando gli olandesi misero a ferro e fuoco l'arcipelago, tra le altre cose distrussero gli archivi musicali delle chiese. Ma in fatto di folklore, si sapeva che, insieme alle navi, vi era anche un va e vieni di schiavi, e quindi vi erano musiche e danze intessute di poliritmi. Quello più facile da capire e da riprodurre è la cosiddetta *hemiola*, mescolanza

di 3/4 e 6/8. La brillante pagina di Gaspar Sanz la fa balenare con destrezza qua e là; poi sta all'esecutore farla percepire.

Isaac Albéniz

Asturias

Yes, we know, Isaac Albéniz was a champion of the Spanish national school, who drew inspiration from the rich and varied folklore of his homeland. Yet, curiously, *Asturias* has nothing to do with the region of *Asturias*, in the far north of the country; it hosts references to *flamenco*, which is in Andalusia, in the far south. Why this is so is a mystery; after all, when Albéniz wrote this piece (1890), he was in London. That title looks more like an editorial or advertising gimmick than a clue to the nature of its musical content. *Asturias* was later published as the fifth movement of the *Suite española*, with the subtitle *Leyenda*, perhaps more authentic. The piece, with its sudden juxtapositions of fast rhythms, lonely evocations of *cante hondo*, and fleeting hints of *fandango*, sounds like telling a beautiful tale we do not know.

Sì, lo sappiamo, Isaac Albéniz fu un grande esponente della scuola nazionale spagnola, e trasse ispirazione dal folklore ricco e vario della sua patria. Ma curiosamente, *Asturias* non ha niente a che fare con le Asturie, che si trovano nell'estremo nord del Paese: contiene invece riferimenti al flamenco, che sta in Andalusia, all'estremo sud. Perché sia così è un mistero; tanto più che, quando Albéniz scrisse il pezzo, nel 1890, si trovava a Londra, figurarsi. Sicché quel titolo sembra più una trovata editoriale o pubblicitaria, che non un indizio sulla natura del suo contenuto musicale. *Asturias* fu poi pubblicato come quinto movimento della *Suite española* con il sottotitolo *Leyenda*, che forse è quello più autentico. La pagina, con i suoi subitanei accostamenti tra ritmi rapinosi, solitarie evocazioni di *cante hondo* e fugaci accenni di *fandango*, sembra infatti volerci raccontare una bella favola. Chissà quale.



Maurice Ravel

Boléro

Perhaps Ravel's most famous work, the *Boléro* is also probably the most famous piece in the entire 20th-century symphonic repertoire, a century hardly popular in general. It is also the last composition among the great classics to have become universally known; it was penned in 1928, and only a few songs from Kurt Weill's *Threepenny Opera* managed to reach the general audience afterwards. It is no surprise that it has been transcribed, adapted, and arranged in manifold ways. We listen to it in a two-guitar version.

La pagina forse più nota in assoluto di Ravel è probabilmente anche la più nota del repertorio sinfonico del Novecento, secolo perlopiù di indole tutt'altro che popolare. È anche l'ultima composizione tra i grandi classici a essere divenuta così celebre: è del 1928, e dopo c'è riuscita solo qualche canzone dall'*Opera da tre soldi* di Kurt Weill. Non sorprende che sia stata trascritta, adattata e arrangiata in varie guise: noi la ascoltiamo in versione per due chitarre.

Traditional - Bulería - Soleá - Milonga - Tangos - Cantiñas

Born in Granada, Sara Jiménez was, among other things, a solo dancer with the Ballet Flamenco de Andalucía. Her performance at LacMus is associated with a mixed musical program, one half being notated music inspired by Iberian dances, and the other half being strictly *flamenco*. The latter part offers a small but representative selection of genres, movements, and dance steps specific to *flamenco*.

Originaria di Granada, Sara Jiménez è stata tra l'altro ballerina solista del Ballet Flamenco de Andalucía. La sua esibizione a LacMus è associata a un programma musicale formato per metà da composizioni scritte ispirate a danze iberiche e per metà da flamenco in senso stretto. La seconda parte di questo concerto propone una selezione ristretta ma rappresentativa di generi, movimenti e passi di danza propri del flamenco.

Friday 18 July, 21.00 - Parco Teresio Olivelli

The Dawn of the Cello

Saturday 19 July, 18.30

Santuario della Beata Vergine del Soccorso

Gabrielli

Ricercare No. 1 in G minor

A. Scarlatti

Sonata No. 1 in D minor for cello and continuo:

Largo

Allegro

Largo

A tempo giusto

Gabrielli

Ricercare No. 3 in D major

A. Scarlatti

Sonata No. 2 in C minor for cello and continuo:

Largo

Allegro

Piano

Presto

Vivaldi/Bach

Concerto in D major for harpsichord, BWV 972:

[No tempo indication]

Larghetto

Allegro





Bach

Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010:

Präludium

Allemande

Courante

Sarabande

Bourrée I e II

Gigue

A. Scarlatti

Sonata No. 3 in C major for cello and continuo:

Largo

Allegro

Amoroso

Presto

Lucia Swarts, cello

Riccardo Doni, harpsichord

Domenico Gabrielli (1650-1690)

Ricercare No. 1 in G minor

The solo cello literature seems to begin with Bach's *Suites*. In reality, it is today's concert repertoire that starts there; Bach's works are the tipping point of a long era of experiments and results. The earliest examples of the genre were written in the mid-17th century, mostly between Bologna and Modena; Domenico Gabrielli's seven short, free-form *Ricercari* were the earliest solo-cello collection ever printed (1688). Before him, others had treated the instrument as a soloist, but always with accompaniment. The *Ricercare No. 1* distantly foreshadows Bach's writing, as its winding lines make us perceive the implicit underlying harmony. It is a sort of dance in triple time, graceful and a little ceremonious.

La letteratura solistica per violoncello sembrerebbe cominciare dalle *Suite* di Bach. In realtà è il repertorio concertistico di oggi a iniziare da lì: i lavori di Bach sono il culmine di un lungo periodo di esperimenti e risultati. Le prime pagine del genere furono scritte a metà del Seicento, in gran parte tra Bologna e Modena, e i sette *Ricercari* di Domenico Gabrielli, pagine brevi e di forma libera, furono la prima raccolta pubblicata a stampa per violoncello solo, nel 1688. Prima di lui, altri avevano trattato lo strumento come solista, ma con accompagnamento. Il *Ricercare n. 1* già preannuncia alla lontana la scrittura di Bach, in cui gli arabeschi della melodia fanno percepire l'implicita armonia sottostante. È una sorta di danza in tempo ternario, aggraziata e un poco cerimoniosa.

Alessandro Scarlatti (1660-1725)

Sonata No. 1 in D minor for cello and continuo:

Largo - Allegro - Largo - A tempo giusto

Alessandro Scarlatti is a towering figure in Western music history, but only in the books. In the living reality of today's concert-music practice, he has way less space. It is not just a matter of performers lacking will or interest. The problem is, Scarlatti's vast opus still has many obscure sides. Much of his music is unavailable in modern editions, let alone in reliable scholarly editions. Moreover, in several cases, it is not even clear whether he wrote it or not. As also happened with Pergolesi, two generations later, Scarlatti's immense fame among his contemporaries and immediate successors caused other people's works to be attributed to him. A manuscript by an obscure or unknown composer, if attributed to the great Scarlatti, sold at a higher price, and in 18th-century Italy, one could easily find a wealthy English collector, intent on his Grand Tour up and down the Peninsula, ready to pay any price for it. The three *Suites* for cello and continuo fall into this grey area. As Scarlatti spent most of his life writing operas and oratorios, and only devoted himself to instrumental music in his final years, they might belong to such a late period, and, if so, must have been born at a date nearby that of Bach's *Suites*. All three are in four movements, in slow-fast-slow-fast sequence, movements being mostly based on a more or less idealized dance rhythm. Compared to Bach's, they are more melodic, more singable, one might say: more operatic. *Suite No. 1* opens with an elegiac *Largo*. The following *Allegro* is a quick-paced movement, driven by one of those "down the ladder" motifs that are common in Arcangelo Corelli. The second *Largo* is again a sort of short aria, sad and lulling. The finale, *A tempo giusto*, opens with a jig-like dance theme, but develops into a mini-series of two variations set to different rhythms and tempos.

Alessandro Scarlatti è una figura torreggiante nella storia della musica occidentale, ma lo è soprattutto nei libri: nella realtà viva



Saturday 19 July, 18.30 - Santuario della Beata Vergine del Soccorso

della musica che si suona e si ascolta in concerto al giorno d'oggi ha molto meno rilievo. Non si tratta solo di mancanza di volontà o scarso interesse degli esecutori. Il problema è che il suo immenso catalogo contiene ancora molti lati oscuri. Molta musica sua non è disponibile in edizioni moderne, e meno ancora in edizioni critiche attendibili. In diversi casi, poi, non è neanche chiaro se sia davvero musica sua o no. Come accadde anche a Pergolesi due generazioni dopo, l'immensa fama di Scarlatti tra i suoi contemporanei e successori immediati fece sì che composizioni altrui gli venissero appioppate, diciamo così, per chiara fama: un manoscritto di un autore minore o sconosciuto, se attribuito al grande Scarlatti, saliva di prezzo, e nel Settecento non era difficile trovare un ricco collezionista inglese, intento al suo *Grand Tour* in giro per la Penisola, pronto a pagare qualsiasi cifra per assicurarselo. Le tre *Suite* per violoncello e basso continuo rientrano in questa area grigia. Dato che Scarlatti passò gran parte della sua vita a scrivere opere e oratori per poi dedicarsi alla musica strumentale solo negli ultimi anni, potrebbero appartenere a tale fase tarda; e se è così, dovrebbero essere nate a poca distanza dalle *Suite* di Bach. Tutte e tre sono in quattro movimenti, nell'ordine lento – veloce – lento – veloce, ciascuno con alla base quasi sempre un andamento di danza più o meno idealizzato; rispetto alle pagine del maestro tedesco sono più melodiche, più cantabili, verrebbe da dire più operistiche. La *Suite n. 1* si apre con un *Largo* dal carattere elegiaco. Il successivo *Allegro* è invece un movimento dinamico, sospinto da uno di quei motivi discendenti “a scaletta” che si incontrano sovente in Arcangelo Corelli. Il secondo *Largo* è di nuovo una sorta di breve aria, triste e cullante. Il finale *A tempo giusto* si apre con un tema di danza simile a una giga, ma poi prosegue con una mini-serie di due variazioni su ritmi e tempi diversi.



Domenico Gabrielli

Ricercare No. 3 in D major

This splendid *Ricercare* by Gabrielli is so far from No. 1 in its conception, it allows us to gauge the composer's diversity of ideas and moods. This is not a dance, but an austere *Allegro*, with a theme extensively developed in a rigorous, implacable way, as in a fast movement of a *concerto grosso*, although suggested on a single instrument.

Questo splendido *Ricercare* di Gabrielli è molto diverso dal primo, il che ci permette di apprezzare la varietà di idee e di atteggiamenti espressivi del compositore. Questa volta non è una danza, bensì un *Allegro* in stile severo, con un tema sviluppato in maniera ampia, rigorosa e implacabile, come se si trattasse di un movimento veloce di un concerto grosso, evocato però su un solo strumento.

Alessandro Scarlatti

Sonata No. 2 in C minor for cello and continuo:

Largo - Allegro - Piano - Presto

Alessandro Scarlatti's second *Sonata* has a solo part conceived a bit like a singer's part in a chamber cantata. Its four movements express contrasting moods, like episodes of a miniature story. It opens with a *Largo* thought of as a pathetic aria from an *opera seria*. The following *Allegro* could be an aria expressing uncertainty; it starts from an asymmetrical theme — the first phrase is shorter than the second — and strictly keeps this lame structure down to the end. The following movement, with the unusual indication *Piano*, sounds like a gentle love serenade, and the very short *Presto*, again asymmetrical, makes a dramatic, peremptory, hasty conclusion.

La seconda *Sonata* di Alessandro Scarlatti ha una parte per il solista pensata un po' come se fosse la voce in una cantata da camera: i quattro movimenti esprimono stati d'animo contrastanti, come

altrettanti episodi di una storia in miniatura. Si apre con un *Largo* concepito come un'aria patetica, da opera seria. Il successivo *Allegro* potrebbe essere un'aria dell'incertezza; prende le mosse da uno spunto asimmetrico — la prima frase è più corta della seconda — e mantiene rigorosamente questa struttura zoppa fino in fondo. Il movimento con l'insolita indicazione di *Piano* ha un tono di soave serenata amorosa, e il brevissimo *Presto* finale, di nuovo asimmetrico, conduce la *Sonata* verso una conclusione drammatica, perentoria e precipitosa.

Antonio Vivaldi (1678-1741) / Johann Sebastian Bach

Concerto in D major for harpsichord, BWV 972:

[No tempo indication]

Larghetto - Allegro

We take a break from cello acrobatics to approach a most famous example of Bach, the transcriber. Or perhaps we should call him “arranger,” a 20th-century word, for, like a modern arranger, he takes the *Concerto in D, Op. 3, No. 9* from Vivaldi's revolutionary collection, *L'Estro armonico*, and rethinks it in harpsichord-language terms, making it something profoundly new and profoundly his own, while at the same time adhering to the original. Throughout his life, Bach received while musical scores on his desk in all the sundry styles known to him. His unique style apparently resulted from an immense, encyclopedic synthesis, in which every musical-language innovation, melodic pattern, harmonic solution, and rhythmic formula used by 17th-century masters is acquired and classified. But when the twelve concertos of Vivaldi's collection were printed in Amsterdam and Bach could get them, he faced a different challenge. Vivaldi's music came not from the past but from the present, or indeed, in many ways, from the future. *L'Estro armonico* was an avant-garde work, foreshadowing the directions Western music was to take and follow throughout the 18th century, in particular the solo concerto. It is fascinating to imagine the German maestro intent on exploring and questioning the

scores of his Italian colleague, older than him but more advanced than him, trying to steal from him the secret of his direct communication, so overbearing, so devoid of Baroque frills—in short, the complete opposite of his own.

Ci prendiamo una pausa dalle acrobazie del violoncello per accostarci a una delle più note pagine del Bach trascrittore. O forse dovremmo chiamarlo “arrangiatore”, con termine novecentesco: perché, proprio come un arrangiatore, prende il *Concerto in re maggiore* op. 3 n. 9 dalla rivoluzionaria raccolta di Vivaldi, *L'Estro armonico*, e la ripensa in termini clavicembalistici, facendone qualcosa di profondamente nuovo e profondamente suo, sebbene al tempo stesso fedele all'originale. Per tutta la vita Bach ricevette sulla sua scrivania gli apporti stilistici di tutta la musica di cui gli giungeva notizia: il suo stile personale si direbbe il prodotto di un'immensa, enciclopedica opera di sintesi, in cui ogni possibile conquista di linguaggio, figurazione melodica, soluzione armonica, formula ritmica adoperata dai maestri del Seicento finisce per confluire ed essere collocata al posto giusto. Ma quando i dodici concerti della raccolta vivaldiana furono stampati ad Amsterdam e Bach poté metterci le mani sopra, si aprì per lui una sfida diversa: quella di Vivaldi era musica che giungeva a lui non dal passato, ma dal presente, anzi, per molti versi, dal futuro. *L'Estro armonico* era infatti un'opera d'avanguardia: preannunciava le direzioni che la musica dell'Europa occidentale avrebbe imboccato e percorso durante tutto il Settecento, in particolare quella del concerto solistico. Ed è affascinante immaginare il maestro tedesco intento a esplorare e interrogare le partiture del collega italiano, più anziano di lui ma più avanti di lui, nel tentativo di carpirgli il segreto di quella comunicativa così immediata, prepotente, priva di fronzoli barocchi. In parole povere: tutto l'opposto della sua.

Johann Sebastian Bach

Suite No. 4 in E flat major, BWV 1010:

Präludium - Allemande - Courante - Sarabande

Bourrée I and II - Gigue



Saturday 19 July, 18.30 - Santuario della Beata Vergine del Soccorso

We won't repeat here what we said about Bach's cello *Suites*. The *Präludium* of the *Suite No. 4* is based on the same principle as the *Allemande* from the *Suite* for solo flute—the main melody alternates with a bass note or line, as if to suggest, in the listener's mind, a two-part polyphony. It is a very ancient procedure — it is found even in pygmy music — but perhaps nobody used it so effectively. After such an austere debut, the *Allemande* sounds worldly, almost coquettish. The *Courante* opens with a playful theme, strongly characterized by its many leaps, but then Bach develops it with merciless geometric rigor. The *Sarabande*, on the other hand, is intensely expressive and pathetic, almost tormented. The two *Bourrées*, as always in Bach, contrast with each other: in the first one, a small five-pitch scale peeps out here and there, like a recurring Greek fret; the second is sober and unembellished. Finally, the *Gigue*, as often in Bach, rounds up the *Suite* with an energetic peroration, although on a cheerful dance tempo.

Non ripeteremo qui quanto detto, alcune pagine addietro, sulle *Suite* per violoncello solo di Bach. Il *Präludium* della n. 4 si basa sullo stesso principio della *Allemande* dalla *Suite* per flauto solo: la melodia principale si alterna di continuo a un basso, come a suggerire, nella mente dell'ascoltatore, una polifonia a due parti. È un procedimento antichissimo (si ritrova perfino nella musica dei pigmei), ma forse nessuno ha saputo farne uso tanto efficace. Dopo un esordio così austero, la *Allemande* suona mondana e quasi civettuola. La *Courante* si apre con un tema giocoso, fortemente caratterizzato perché ricco di salti; poi però Bach lo sviluppa con rigore geometrico spietato. La *Sarabande*, per contro, è intensamente espressiva e patetica, quasi sofferta. Le due *Bourrée*, come sempre in Bach, contrastano tra loro: nella prima una piccola scala di cinque note appare di continuo qua e là, come un disegno decorativo ricorrente; la seconda è sobria e priva di decorazioni. Infine la *Gigue*, come consuetudine in Bach, conclude la *Suite* con una perorazione vigorosa, sebbene condotta su un gaio tempo di danza.

Alessandro Scarlatti

Sonata No. 3 in C major for cello and continuo:

Largo - Allegro - Amoroso - Presto

Those who are accustomed to thinking of pre-classical music as monotonous and boring may change their opinions when listening to these three *Sonatas*. The opening *Largo* of the No. 3 starts from a motif of almost childlike candor—a mood we had not yet found in Scarlatti's emotional palette. The following *Allegro* sounds like a pendant to its *First Sonata* counterpart. While that one was dramatic, in a minor key, and based on a “downward ladder” motif, this is joyful, in a major key, and based on an “upward ladder” motif. The affinity with Corelli is now even more apparent—one feels like listening to an *Allegro* from one of the *Concerti grossi*, Op. 6. The following *Amoroso* delivers what its indication promises—a sweet, warbling lover's serenade. The final *Presto* is undoubtedly a *gigue*, yet it is not in an Anglo-Saxon style; rather, it sports the Mediterranean gestures of a *saltarello*. Again, as in the *First Sonata*, its theme is followed by two variations, thus confirming the planned parallel between this and that *Sonata*.

Chi si è abituato a considerare la musica precedente al classicismo come uniforme, e quindi noiosa, troverà di che ricredersi in queste tre *Sonate*. Il *Largo* di apertura della terza inizia con un motivo di un candore quasi infantile: un colorito che ancora non avevamo trovato nella tavolozza espressiva del compositore. Il successivo *Allegro* sembra fare *pendant* con il corrispondente movimento della *Prima Sonata*: quello era di carattere drammatico, era nel modo minore e si basava su un motivo “a scaletta” discendente; questo è gioioso, nel modo maggiore, e si basa su un motivo “a scaletta” ascendente. L'affinità stilistica con Corelli qui è ancora più evidente: sembra di ascoltare un *Allegro* da uno dei *Concerti grossi* op. 6. Il successivo *Amoroso* mantiene ciò che la didascalia promette: è una dolcissima, gorgheggiante serenata da innamorato. Il *Presto* finale è chiaramente una giga, ma non di tono anglosassone, bensì dalle movenze mediterranee di saltarello. Di nuovo, come nella *Prima Sonata*, il tema è seguito da due variazioni, a conferma del parallelismo tra questa *Sonata* e quella.



Saturday 19 July, 18.30 – Santuario della Beata Vergine del Soccorso

Absolute Ravel – Piano Works, Part 2

Sunday 20 July, 19.00

Grand Hotel Tremezzo

Ravel

Prélude en la mineur

Sérénade grotesque

Menuet sur le nom de Haydn

Miroirs:

Noctuelles – Très léger

Oiseaux tristes – Très lent

Une barque sur l'océan – D'un rythme souple

Alborada del gracioso – Assez vif

La Vallée des cloches – Très lent



Ravel

Sonatine:

Modéré

Mouvement de menuet

Animé

Valses nobles et sentimentales:

Modéré, très franc

Assez lent, avec une expression intense

Modéré

Assez animé

Presque lent, dans un sentiment intime

Vif

Moins vif

Épilogue. Lent

La Valse, Poème chorégraphique

Louis Lortie, piano

Maurice Ravel

Prélude en la mineur - Sérénade grotesque

Menuet sur le nom de Haydn

A seldom-heard piece, the *Prelude in A Minor* was written in 1913 as a test for sight-reading exams at the Paris Conservatory. It is quite short, abstract, devoid of descriptive elements, and belongs to no specific genre. Yet, at a closer look, it hides the gestures of a *minuet*, a favorite genre of Ravel's. Its language and mood are close to *Le Tombeau de Couperin*, which he was to begin soon after.

The *Sérénade grotesque* is a youthful piece, actually Ravel's most youthful piano piece found so far. Its exact date is unknown, but should be ca. 1893—the work of an eighteen-year-old composer, then a great admirer of Emmanuel Chabrier's, as well as already influenced by Debussy's harmonic innovations. Yet this is a highly original piece, which does not resemble any of its models nor, paradoxically, its composer. Seldom was Ravel himself to write such harsh and dissonant harmonies. And perhaps, nobody else was doing it at such an early date! Perhaps this is why, years later, the composer added *grotesque* to the original title, *Sérénade*; perhaps he was trying to justify its extravagance.

The *Menuet sur le nom de Haydn* was written in 1909, that is, to commemorate Joseph Haydn's death on its centennial. Its basic motif is taken from the composer's last name, a practice that had been in use for centuries, and which Ravel stretches a bit. In German, letters from A to H indicate musical notes. (German H is English B, German B is English B flat). To get the missing Y and N, Ravel starts the cycle again and again until they pop out... The result is B A D D G as per English usage—five pitches that are heard soon at the beginning and reappear everywhere, even in their retrograde and inversion. Although born out of this slightly brain-teasing procedure, the *Menuet* is a deeply felt work. Again, it foreshadows the *Tombeau*, and especially, as one should expect, the sublime *Menuet* of that suite, of which this can be regarded as an early draft—certain small motives will reappear there.



Sunday 20 July, 19.00 - Grand Hotel Tremezzo

Pagina di ascolto non frequente, il *Prélude en la mineur* fu scritto da Ravel nel 1913 come pezzo d'esame per la lettura a prima vista al Conservatorio di Parigi. È un brano brevissimo e astratto, non ha elementi descrittivi e non fa riferimento a nessun genere in particolare. Ma, a ben vedere, dietro questa astrattezza nasconde movenze di *minuetto*, genere per il quale Ravel aveva una scoperta predilezione. Il linguaggio e il clima espressivo del pezzo sono molto vicini a quelli del *Tombeau de Couperin*, che inizierà a comporre di lì a poco.

La *Sérénade grotesque* è invece un pezzo giovanile, di fatto il suo pezzo pianistico più giovanile che si conosca. La data esatta è ignota, ma dovrebbe risalire all'incirca al 1893, opera cioè di un compositore diciottenne e grande ammiratore di Emmanuel Chabrier, oltre che già influenzato dalle innovazioni armoniche di Debussy. Eppure questo è un pezzo originalissimo, che non somiglia a nessuno dei suoi modelli e, paradossalmente, somiglia poco anche al suo autore. Di rado, infatti, Ravel avrebbe in seguito usato scrivere un pezzo dalle armonie così aspre e dissonanti. E forse, a pensarci bene, nessun altro lo stava facendo a una data così precoce! Dev'essere per questo che all'originario titolo *Sérénade* il compositore aggiunse, anni dopo, l'aggettivo *grotesque*: forse era un modo per giustificare la stravaganza.

Il *Menuet sur le nom de Haydn* fu composto nel 1909, cioè per il centenario della morte di Joseph Haydn. Il motivo di base del pezzo è ricavato dal cognome del compositore, secondo una pratica già in uso da secoli, e che Ravel estende un poco. In tedesco, le lettere dell'alfabeto dalla A fino alla H indicano le note musicali; per ottenere la Y e la N mancanti, Ravel ricomincia da capo il ciclo delle note fin quando saltano fuori... Ne risulta il motivo *si la re re sol*, cinque note che si ascoltano subito all'inizio e poi ricompaiono dappertutto, anche in forma retrograda e invertita. Nonostante sia nato da questa procedura vagamente enigmistica, il *Menuet* è una pagina profondamente sentita; anch'essa preannuncia le atmosfere del *Tombeau*, e in particolare, come è logico, il clima del sublime *Menuet* di quella suite, di cui questo può essere considerato un cartone preparatorio: certi piccoli motivi vi riappariranno identici.



Maurice Ravel

Miroirs: Noctuelles – Très léger

Oiseaux tristes – Très lent

Une barque sur l'océan – D'un rythme souple

Alborada del gracioso – Assez vif

La Vallée des Cloches – Très lent

Written between 1904 and 1906, *Miroirs* is a series of descriptive pieces, yet they mostly describe elusive images, escaping human attempts to freeze them. *Miroirs* means “mirrors”, and Ravel himself explained that he was thinking of a famous passage from Shakespeare’s *Julius Caesar*, where Cassius tells Brutus:

And since you know you cannot see yourself
So well as by reflection, I, your glass,
Will modestly discover to yourself
That of yourself which you yet know not of.

In other words, “mirror” is intended as “reflection”, in both meanings—physical and mental. The five movements of the suite have five imaginary characters who look in the mirror and see images of themselves. The *Noctuelles* of the first title are noctuids, a family of nocturnal butterflies, including moths; Ravel’s musical writing, here very informal, suggests their fluttering in waves. *Oiseaux tristes* begins with a bird call, soon echoed by others, giving rise to an ornithological polyphonic concert. In the composer’s words, it evokes “birds lost in a dark forest during the hottest hours of summer.” *Une barque sur l'océan* suggests the motion of waves rocking the boat. *Alborada del gracioso* is Spanish, meaning “the jester’s dawn song;” its Hispanic character is so explicit as to border on caricature. *La Vallée des Cloches* is a dreamlike image of bells echoing in the valley. In each piece but *Alborada*, the description takes over the regular musical form. There are no longer clear, square sonic architectures, but rather spots or patches of color, in which musical form dissolves.

Sunday 20 July, 19.00 - Grand Hotel Tremezzo

Composta tra il 1904 e il 1906, *Miroirs* è una serie di brani descrittivi, i quali però descrivono per lo più immagini inafferrabili, che sfuggono ai tentativi umani di fissarle. *Miroirs* vuol dire “specchi”, e lo stesso Ravel spiegò di aver pensato a un noto passo del *Giulio Cesare* di Shakespeare, là dove Cassio dice a Bruto: «E poiché sai di non poterti vedere se non per riflesso, io, il tuo specchio, ti rivelerò con discrezione ciò che di te stesso ancora non conosci». In altre parole, lo specchio come strumento di riflessione (in entrambi i significati del vocabolo) e quindi conoscenza di sé. Nei cinque brani della suite, cinque personaggi immaginari si guardano allo specchio e vedono immagini del proprio sé. Le *Noctuelles* del primo titolo sono i nottuidi, una famiglia di farfalle notturne, tra cui le falene, e la scrittura musicale di Ravel, qui particolarmente informale, ne suggerisce lo svolazzare a ondate. *Oiseaux tristes* inizia con il richiamo di un uccello, cui ben presto fanno eco altri, fino a dar vita a una polifonia ornitologica. Nelle parole dell'autore, evoca «uccelli smarriti in una foresta oscura nelle ore più calde dell'estate». *Une barque sur l'océan* suggerisce il moto delle onde che fa dondolare la barca. *Alborada del gracioso* in spagnolo vuol dire “canzone del buffone all'alba”, ed è un pezzo dal carattere ispanico talmente esplicito da sfiorare la caricatura. *La Vallée des Cloches* è un'immagine onirica di riecheggiamenti di campane nella vallata. In ciascuno dei brani, salvo la *Alborada*, l'impulso descrittivo prende il sopravvento sulla normale organizzazione della forma musicale e produce non architetture sonore ben chiare e squadrate, bensì macchie o chiazze di colore, in cui la forma si dissolve.

Maurice Ravel

Sonatine:

Modéré - Mouvement de menuet - Animé

Ravel began writing the *Sonatine* before the *Miroirs*, in 1903, but finished it later, in 1905. Although both works were created at the same time, they boast opposite traits. The clear, square, sound architectures that, as we saw, are almost absent from *Miroirs* are very present here and control musical form from beginning to end.

The reason lies in the rules of the competition for which Ravel began composing the piece. In 1903, the *Weekly Critical Review* offered a prize of one hundred francs to the best first movement of a piano sonatina, no longer than 75 bars. Ravel sent the *Modéré*, which is rigorously shaped in sonata form, albeit a very pithy one. He later added the *minuet* and the finale, the latter also in sonata form, so that the entire work is structured as per classic forms. Naturally, these are treated with as much freedom as can be imagined: in particular, the finale frequently alternates bars in 3/4, 4/4, and 5/4—once again, the omnipresent Basque *zortziko* dance. As in other cases, Ravel concealed his Basque ethnic signature, making it fleetingly appear in the whirlwind of musical ideas.

Ravel iniziò a comporre la *Sonatine* prima dei *Miroirs*, nel 1903, ma la terminò dopo, nel 1905. Sebbene avesse atteso alla stesura di entrambi i lavori nello stesso periodo, essi presentano caratteri opposti. Le architetture sonore, chiare e squadrate che abbiamo visto non esserci quasi mai nei *Miroirs*, qui sono ben presenti e governano la forma dall'inizio alla fine. La ragione sta anche nel regolamento del concorso per il quale Ravel iniziò a comporre il pezzo. Nel 1903 il periodico *Weekly Critical Review* mise in palio cento franchi, destinati a chi avesse inviato il miglior primo movimento di una sonatina per pianoforte, lungo non più di 75 battute. Ravel spedì il *Modéré*, che in effetti è strutturato secondo una rigorosa forma-sonata, sia pure ultra-concisa. In seguito vi aggiunse il *minuetto* e il finale, anch'esso in forma-sonata, sicché l'intera composizione è strutturata nel rispetto di forme classiche. Naturalmente queste sono trattate con la libertà che possiamo immaginare: in particolare il finale alterna di continuo battute in 3/4, 4/4 e 5/4, queste ultime caratteristiche del folclore basco e della sua danza più tipica, l'onnipresente *zortziko*. Come in altre circostanze, Ravel occultò la sua firma etnica basca, facendola comparire di sfuggita nel turbine delle idee musicali.



Maurice Ravel

Valses nobles et sentimentales:

*Modéré, très franc - Assez lent, avec une expression intense-
Modéré- Assez animé - Presque lent, dans un sentiment intime-
Vif - Moins vif - Épilogue. Lent*

This string of eight short waltzes, written in 1911, was openly inspired by Franz Schubert's two collections called *Valses nobles* and *Valses sentimentales*. It bears no actual reference to Schubert, or only very obliquely. This did not help it gain consensus; its première was booed. Each movement shows the waltz genre under a different light—the first is rousing, the second poignant and lunar, the third tender and childlike, and so on, in a series of capricious, sometimes extreme juxtapositions. Perhaps Ravel should have called them *Bipolar Waltzes*.

Composta nel 1911, questa serie di otto brevi valzer si ispira dichiaratamente a due analoghe raccolte di Franz Schubert, chiamate *Valses nobles* e *Valses sentimentales*. In realtà non vi è nessun riferimento diretto a Schubert, se non in un senso molto lato. Ciò non servì a far guadagnare consensi al lavoro: la prima esecuzione fu fischiata. Ciascuno dei movimenti illumina il genere del valzer da un'angolazione diversa: il primo è trascinate, il secondo struggente e lunare, il terzo tenero e infantile, e così via, in un sequela di accostamenti capricciosi e talora estremi. Forse Ravel avrebbe dovuto chiamarli *Valzer bipolari*.

Maurice Ravel

La Valse, Poème chorégraphique

In 1906, Ravel told critic and friend Jean Marnold of his plan to write “a grand waltz, a sort of homage to the memory of the great Strauss—not Richard, the other, Johann”. At first it was to be entitled *Wien*, then in 1914 war broke out against the Central Empires and Ravel dropped the project. He resumed it in 1919, as Sergei Diaghilev showed keen interest in producing a new Ravel ballet, after the success of *Adélaïde*,



ou le langage des fleurs and *Daphnis et Chloë*. It saw the light in 1920; in February for piano, in March for two pianos, and in April for orchestra. The piano manuscript —the real original version, despite being a draft of the orchestra one — is now at the Pierpont Morgan Library, New York. However, Diaghilev did not like the second version, which Ravel and Marcelle Meyer played for him, thus wrecking the ballet project. *La Valse* is cast in two large sections, both climaxing from *pianissimo* to *fortissimo*. It has long tempted interpreters to rearrange it back for solo piano, an approach pioneered by François-Joël Thiollier, whose performance, aired on France Musique, enjoyed some notoriety. Glenn Gould considered Ravel's solo piano version to be sketchy and created his own, very virtuosic version *à la Liszt*, which is still unpublished. The problem remains open.

Nel 1906 Ravel informò il critico e amico Jean Marnold dell'idea di scrivere «un grandevalzer, una sorta di omaggio alla memoria del grande Strauss—non Richard, l'altro, Johann». All'inizio doveva intitolarsi *Wien* ma nel 1914 scoppiò la guerra contro gli Imperi centrali e Ravel rinunciò al progetto. Lo riprese solo nel 1919, in quanto Diaghilev mostrò vivo interesse nel produrre un nuovo balletto di Ravel, dopo i successi di *Adelaïde, ou le langage des fleurs* e di *Daphnis et Chloë*. La pagina vide la luce nel 1920, a febbraio nella versione per pianoforte solo, a marzo per due pianoforti e ad aprile per orchestra. Il manoscritto per pianoforte, che in realtà è la versione originale, sia pure da intendere come brogliaccio per quella sinfonica, è oggi alla Biblioteca Pierpoint Morgan di New York. Ma la seconda versione, eseguita da Ravel e Marcelle Meyer, non piacque a Daghelev, il che fece naufragare il progetto di coreografarla. Strutturata in due ampie sezioni che trascorrono dal *pianissimo* al *fortissimo*, *La Valse* ha da sempre alimentato negli interpreti la tentazione di ritrascrivere per pianoforte la versione orchestrale, a cominciare da François-Joël Thiollier, la cui esecuzione, trasmessa per radio da France Musique, assicurò al brano una certa notorietà. Glenn Gould riteneva che la versione pianistica di Ravel fosse in complesso mediocre e ne preparò una sua, molto virtuosistica e che risente dello stile di Liszt. Essa a tutt'oggi non è pubblicata, ma il problema sollevato dal pianista canadese rimane aperto.

Bressan Paolo



An internationally acclaimed conductor, Paolo Bressan was appointed Head of Music and Chorus Director of the Dallas Opera, in Texas, USA, the so-called “La Scala West,” and is co-founder and general and artistic director of the LacMus Festival. A graduate in conducting and piano from the Conservatorio “Giuseppe Verdi” in Milan, where he also studied composition with Bruno Zanolini and choral conducting with Franco Monego, he perfected his studies in piano with Louis Lortie. He obtained a master’s degree in conducting and vocal coaching at the Hochschule für Musik “Franz Liszt” in Weimar, Germany. He has been assistant conductor to Christian Thielemann, Valery Gergiev, and Daniele Gatti. He began his career at the Mecklenburgisches Staatstheater in Schwerin, a historic theater in northern Germany. Here he worked as conductor, pianist, and vocal coach, being able to develop a repertoire of more than 40 opera titles, numerous symphonic and symphonic-choral pieces. He has conducted at the Mariinsky Theater in St. Petersburg, the Konzerthaus in Vienna, the Smetana Hall in Prague, the Théâtre des Champs-Élysées in Paris, the Spanish National Auditorium in Madrid, the National Auditorium in Mexico City, the Dallas Opera, the Badisches Staatstheater in Karlsruhe, the Flensburg Theater and the Croatian National Theater in Rijeka, among others.

Dalia Carlotta



Carlotta Dalia (Grosseto, 1999) began studying guitar at 8 under Alessandro Benedettelli and continued under Aniello Desiderio. She attended Carlo Marchione’s Advanced Specialization courses at the Civic Schools of the Arts, Rome. At 14 she was admitted to the three-year academic programme at the “Rinaldo Franci” Institute, Siena, graduating at 18. She got the second-level Academic Diploma at the ISSM “Luigi Boccherini”, Lucca, in Giampaolo Bandini’s class. In summer 2017, she attended Oscar Ghiglia’s courses at the Chigiana Academy, Siena, obtaining the Diploma di Merito. She attended

advanced courses and masterclasses with Leo Brouwer, David Russell, Frédéric Zigante, Zoran Dukic, René Izquierdo, and Adriano Del Sal. She is currently attending Laura Young's classes at the Mozarteum, Salzburg. She gave her first solo recital at 12 and performed in festivals and concert seasons in Italy, Spain, Germany, Austria, Portugal, Poland, Hungary, Sweden, Russia, Ireland, Switzerland, Japan, and more. At 16, she recorded her first CD, *Gran Solo*, issued by DotGuitar. In 2018, she released her second CD for the *Suonare News* magazine. In 2020, she recorded two new projects for DotGuitar, *Angelus* and *Ida Presti Complete Solo Guitar Music*. *Angelus* is named after the *Sonatina Angelo Gilardino* dedicated to her. In 2021, DotGuitar released a series under her name, the *Carlotta Dalia Edition*; three CDs are already out, others will follow. She has won more than forty awards in national and international competitions, *Concurso Internacional de Guitarra de Madrid*, *Uppsala Guitar Competition*, *BorGuitar International Competition*, *Borgotaro*, *International Competition Claxica*, *Montese*, *Niccolò Paganini International Competition*, *Parma*, *International Altamira Guitar Competition*, *Hong Kong*, *International Florida Guitar Competition*, *Miami*, *Market Competition*, *Gorizia*, *International Jan Edmund Jurkowski Guitar Competition*, *Tychy*, *International Tokyo Guitar Competition*, and *International Competition Alexander Frauchii*, *Moscow*. *Carlotta Dalia* plays an instrument built by *Andrea Tacchi*. Since 2016 she has been a *D'Addario Artist* and since 2020 an artist of the "Adopt a Musician" Foundation, *Lugano*. The latter also kindly loaned her the *1939 Hermann Hauser I* guitar, built for *Andrès Segovia*. *Carlotta Dalia* also plays the *2023 Matthias Dammann* guitar. Since 2024 she has been a professor at the "Gaetano Donizetti" *Politecnico delle Arti*, *Bergamo*.

Del Bianco Andrea



Andrea Del Bianco is an Italian Korrepetitor, pianist, cembalist, and conductor. His repertoire goes from early to contemporary music in different styles. He is noted for his knowledge of Italian Opera

(from Mozart, through bel canto, till Verdi and Puccini), as well as for his experience in the continuo practice at the harpsichord and fortepiano. Since 2013, he has been Korrepetitor at the Opernhaus Zürich and is often invited to the Salzburger Festspiele and the Canadian Opera Company. Earlier, he had worked for Opera di Roma, Oper Frankfurt, Teatro Petruzzelli, Bari, Royal Opera House, Muscat, Tiroler Festspiele, Teatro Sferisterio, Macerata, Teatro delle Muse, Ancona, Festival dei Due Mondi, Spoleto.

Doni Riccardo



Born in Milan in 1965, Riccardo Doni graduated in organ and organ composition at the Arrigo Boito Conservatory, Parma, under Lorenzo Ghielmi. He later studied organ and harpsichord under Jean-Claude Zehnder at the Schola Cantorum, Basle. Since 1994, he has been a regular collaborator of the prestigious Il Giardino Armonico ensemble, Milan, at the harpsichord and organ. He is a member of the Imaginarium ensemble, and since 2008 has been playing with violinist Giuliano Carmignola, concertizing in major Italian and European cities. Since 2010 he has been music director of the Accademia dell'Annunciata. He recorded for Decca, Teldec, Alpha, Arcana, Zig Zag Territoires, Naïve, Opus 111, Passacaille, Deutsche Harmonia Mundi, Supraphon, Amadeus, Nichion, and Musica Viva.

Dressler Anton



Born in Moscow in 1974, Anton Dressler studied at the Moscow Conservatory under Lev Mikhailov and Vladimir Sokolov, at the Bologna Conservatory under Italo Capicchioni, and at the La Scala Academy under Fabrizio Meloni and Mauro Ferrando. He attended master classes by Antony Pay, Wolfgang Meyer, and Eddie Daniels. He won Young Talents of Soviet Union, Stresa International Competition, Ponchielli Competition, Cremona, Rovere d'Oro, International Clarinet Competition, Markneukirchen. He was first clarinet in such orchestras as Jeunesses Musicales World Orchestra, Padova e Veneto

Chamber Orchestra, Orchestra da Camera di Mantova, Pomeriggi Musicali, Milan. He appeared as a soloist in Italy, Belgium, Germany, France, Russia, Sweden, USA, Israel, Taiwan, performing with Mischa Maisky, Julian Rachlin, Jean-Yves Thibaudet, Boris Petrushansky, Itamar Golan, Ingrid Fliter, St. Petersburg Quartet, Aviv Quartet, Trio Palladio, Escher Quartet, Moscow Chamber Orchestra, The Seasons Chamber Orchestra, and more. He played at the Festival dei Due Mondi, Spoleto, Musica Sull'Acqua, Portogruaro Festival, Aspen and Colmar Festivals, Homecoming Chamber Music Festival, Moscow, Four Seasons, St. Petersburg, Kissingen Sommer. He is a founding member of Kaleido Ensemble. Has premièred many works by such composers as U. Brener, E. Podgaiz, M. Bronner, A. Rosenblat, E. Galperin, A. Chaikovsky, including pieces dedicated to him. His interest in live electronics brought him to broaden his repertoire and create new compositions. He has taken part as well in various jazz, klezmer, and crossover projects, with Uri Brener (AntUr Duo), Elias Faingersh, Arkady Shilkloper, and others. He teaches clarinet at the Trento and Cremona Conservatories, chamber music at the Incontri col Maestro Academy, Imola. Recordings include Messiaen's *Quatuor pour la fin du temps*, an album of Russian music for clarinet and piano, a CD including improvisation, and the CD Leonid Desyatnikov: *The Leaden Echo* (Quartz). His latest album, *livemovement*, features his music for clarinet & live electronics.

Giménez Juan Miguel



Born in Guadix (Granada), Juan Miguel Giménez comes from a family boasting such ancestors as the Romantic writer Pedro Antonio de Alarcón and the Baroque sculptor Torcuato Ruiz del Peral. He was a child singer in the Escolania de Guadix, a disciple of guitarist Cándido Ortiz, and received a PhD in Anthropology and Ethnomusicology from the University of Granada. He is currently Professor of Classical and Flamenco Guitar at the CSM, Granada. His discography and concert career are very extensive; he has performed in more than sixty countries, playing in such festivals as: International Guitar Festival,

Córdoba; International Guitar Festival, Lublin; International Festival, Carthage, Tunisia; International Music and Dance Festival, Granada; and Rheingau Music Festival, Frankfurt. He played in the soundtrack of the reconstruction of Enrique Morente's 1925 movie *Currito de la Cruz* for the Biennial and Expo '92 in Seville. In 2016 he took part in the concert in the Cathedral of Guadix with the choir of bass voices *Accichorus*, mixing plainchant with flamenco, from which the live CD, *De Profundis a lo Jondo*, was made. He has been a guest professor at the following institutions: Tchaikovsky Conservatory, Moscow; Conservatorio Superior de Canto, Madrid; and in the Spanish Music Performance Course with Teresa Berganza and Nan Maro at St. Louis University, Mannes School, New York, TCU, Texas, and UCLA, Los Angeles.

Gryaznov Vyacheslav



Pianist, arranger, and composer, Vyacheslav Gryaznov graduated with honors under Manana Kandelaki at the Moscow State Conservatory. His undergraduate studies were at the Moscow Conservatory (Yuri Slesarev's class), continued at the Moscow Conservatory as a postgraduate student, and then was on the teaching faculty of its Piano Department. In 2018, he completed Yale University's Artist Diploma program under the Boris Berman Yale School of Music. Gryaznov authored more than forty concert arrangements and has gained a reputation as one of the most remarkable arrangers working today. In 2014 he signed a contract with Schott, the youngest Russian in their history to do so. His 2021 recording, *Western Transcriptions* (Master Performers label) follows his earlier *Russian Transcriptions* (Steinway & Sons label), released in 2018 as a part of his 1st prize at the New York Concert Artists Worldwide Audition (2016). He is an artist of the Moscow Philharmonic and is an Artist-in-Residence with The Drozdoff Society in the United States.

Hernández Teresa



Born in La Línea de la Concepción, on the Gibraltar border, Teresa Hernández developed an early interest in singing and flamenco guitar. She was a singer at flamenco dances and festivals such as the Peña Flamenca Cultural Linense, the Peña Juan Brea, the Peña Flamenca Niño de Vélez, the Festival Flamenco de Jimena de la Frontera, the Neguan Flamenco Bilbao, Galapajazz, and Suma Flamenca Joven. After winning the Concurso Nacional de Canto Zamara Music in 2021, she collaborated with guitarist Mercedes Luján for the 2021-22 season. In May 2022, she published her first single, the guajira *El día que me quisiste*, recorded in the Torres Bermejas tablao. Cantaora and guitarist of Alfonso Losa's show, *Exento*, she is part of the Joaquín Cortés company in the 2023 tour of the show, *Esencia*. She is currently living in Madrid and recording her first album, while taking part in the cuadros flamencos of various tablaos, such as Las Carboneras, the Corral de la Morería, the Teatro Flamenco Madrid, and the Centro Cultural Flamenco Madrid.

Iervolino Teresa



Mezzosoprano Teresa Iervolino has made her name for herself performing bel canto roles and Baroque operas in many major opera houses all over the world. She began studying piano at eight, then she decided to devote herself to opera and got her singing diploma in 2011. In 2012, she won the European Young Opera Singers Competition ASLICO, followed by other prizes in major international competitions, such as the Maria Caniglia and the Etta Limiti Prizes. Still in 2012, she made her debut at the Teatro Filarmonico, Verona, in Stravinsky's *Pulcinella* and, as Isabella, in *L'italiana in Algeri* at the Ravenna Festival, a role she also performed in Palermo and Nancy. In 2013, she sang Tancredi (a warhorse of hers) at the Circuito Lombardo and was Fidalma in Cimarosa's *Il matrimonio segreto* at Spoleto. In 2014, she was Calbo in Rossini's *Maometto II* at the Teatro dell'Opera, Rome, triumphed at the Châtelet, Paris, in the main role in Rossini's *La*

pietra del paragone, was Rosina in *Il barbiere di Siviglia* at the Caracalla Festival, Rome, a role later played at the Sächsische Staatsoper, Dresden. In 2015, she was Lucia in *La gazza ladra* at the Rossini Opera Festival, a role played again at La Scala; she also performed at the Dutch National Opera, Amsterdam, La Fenice, Venice, and Opera Frankfurt, always in leading roles. In 2016, she was Rossini's Cenerentola at the Teatro Regio, Turin, with great success that led her to sing it again in many Italian and international theatres, including the Opéra de Paris. In 2017, she was Maffio Orsini in Donizetti's *Lucrezia Borgia*, a role she also played in Bilbao, at the Salzburger Festspiel, and the Bayerische Staatsoper, Munich—all this with such great conductors as Roberto Abbado, Alberto Zedda, Christophe Rousset, Jean-Christophe Spinosi, Ivor Bolton, Donato Renzetti, Fabio Luisi, Carlo Rizzi, Marc Minkowsky, Ottavio Dantone, Gabriele Ferro, Antonino Fogliani, Riccardo Chailly, Daniel Harding, Marco Armiliato, and Daniel Oren. She recorded in the roles of Rosmira in Händel's *Partenope* (Orchestra del Pomo d'Oro, Warner Classic Erato), Judith in Mozart's *La Betulia liberata*, and Ismene in Salieri's *Armida* (both with the Les Talens Lyrique conducted by Christophe Rousset, Aparté), and took part in Puccini's *Messa di Gloria* (Accademia di Santa Cecilia conducted by Antonio Pappano, Warner Classic). Among her recent successful performances, there are Rinaldo at the Festival della Valle d'Itria, *Lucrezia Borgia* and *Cenerentola* at the Bayerische Staatsoper, *Arsace* in Rossini's *Semiramide* at La Fenice, Vivaldi's *Juditha Triumphans* at the Dutch National Opera, Amsterdam, *Diana* in Cavalli's *La Calisto* at the Teatro Real, Madrid, *Orlando Furioso* at the Teatro Filarmonico, Verona, again *Rinaldo* at La Fenice, Rossini's *L'equivoco stravagante* at Rossini Opera Festival, and *Nabucco* at the Arena in Verona, conducted by Daniel Oren.

Jiménez Sara



Born in Granada, dancer and choreographer Sara Jiménez graduated from the Reina Sofía Professional Dance Conservatory, Granada, in the “Spanish Dance and Flamenco” category and held a scholarship

from the Andalusian Dance Center, Seville, under Blanca Li. Her work as a choreographer includes Fandango18, Saldiguera, Vía Bamba, Tápate niña, Etc., Variación a tempo, Recital Flamenco, and Real de la Alhambra. She was a solo dancer with Estévez & Paños, Ballet Flamenco de Andalucía, Eduardo Guerrero, Daniel Doña, Wang Ramírez, and other dance companies. In 2022 she started a new career as Sara Jiménez en Compañía.

Karg Christiane



Christiane Karg was born in Feuchtwangen, Bavaria. She studied singing at the Salzburg Mozarteum with Heiner Hopfner and Wolfgang Holzmair, where she was awarded the Lilli Lehmann Medal, and at the Music Conservatory in Verona. During her studies, she made her highly acclaimed debut at the Salzburg Festival and has been a welcome guest there ever since. She can be heard worldwide with the great roles in her repertoire: in London at the Royal Opera House Covent Garden as Pamina, at the Lyric Opera Chicago and the Met in New York as Susanna, at La Scala in Milan as Sophie and Euridice, at the Vienna State Opera as Mélisande (*Pelléas et Mélisande*) and the Hamburg State Opera as Pamina, Mélisande, and Daphne. New in the repertoire: the Fiordiligi in *Così fan tutte* at the Bavarian State Opera in Munich, Micaela in a new production of *Carmen* at the Berlin State Opera under Daniel Barenboim, and the Contessa in Mozart's *Figaro*, among others, in Hamburg. In the winter of 2020-21, she will appear again, this time as Pamina, at the Metropolitan Opera in New York. The soprano is also in demand internationally for concert roles. Her musical partners include conductors such as Daniel Harding, Christian Thielemann, Riccardo Muti, Zubin Mehta, Yannick Nézet-Séguin, Christoph Eschenbach, Thomas Hengelbrock, Andrés Orozco-Estrada, Semyon Bychkov, Herbert Blomstedt and Iván Fischer. She collaborates with important orchestras all over the world. In the current season, Christiane Karg gives recitals in London, Tokyo, and at the Heidelberger Frühling, among others. She also tours with the Mahler Chamber Orchestra and the pianist Leif Ove Andnes

to Lyon, Paris, Prague, and London. In addition to her numerous engagements, Christiane Karg, as artistic director of the festival KunstKlang, conceives and is responsible for her concert series in her hometown Feuchtwangen and is very committed to her project “Be part of it! – Musik für Alle” to promote music education for children and young people. For her merits, the artist was awarded the Bavarian Culture Prize in the art category and recently the Brahms Prize of the Brahms Society Schleswig-Holstein e.V. In the spring of 2017, Christiane Karg released her CD, *Parfumé*, with a collection of French songs on the Berlin Classic label, which was highly acclaimed by the press. Her recording of *Le Nozze di Figaro* under Y. Nézet-Séguin, her CD *Scene!* with the Arcangelo Baroque Orchestra under Jonathan Cohen, and her Lied CD *Verwandlung – Lieder eines Jahres* (piano: Burkhard Kehring) were awarded. A recent release was *Mozart’s Magic Flute* under Y. Nézet-Séguin at DGG.

Lortie Louis



For over three decades, the French-Canadian pianist Louis Lortie has appeared worldwide, his performances and award-winning recordings attesting to his remarkable musical range. A student of Yvonne Hubert (a pupil of the legendary Alfred Cortot’s) in Montreal, the Beethoven specialist Dieter Weber in Vienna, and the Schnabel disciple Leon Fleisher, he won the Ferruccio Busoni Competition and the Leeds Competition in 1984. He then embarked on an international career which keeps him in demand on five continents. He has established long-term partnerships with orchestras such as *bbc Symphony*, *bbc Philharmonic*, *Orchestre National de France*, and *Dresdner Philharmonie* in Europe, *Philadelphia Orchestra*, *Dallas Symphony Orchestra*, *San Diego Symphony*, and *St Louis Symphony* in the USA, and the *Toronto*, *Vancouver*, *Montreal*, *Ottawa*, and *Calgary Symphony Orchestras* in Canada. Further afield, he has collaborated with the *Shanghai Symphony Orchestra*, where he has also served as artist-in-residence, as well as the *Hong Kong Philharmonic Orchestra*, *National Symphony Orchestra Taiwan*, and *Adelaide*

and Sydney Symphony Orchestras. He enjoys regular partnerships with conductors such as Yannick Nézet-Séguin, Edward Gardner, Sir Andrew Davis, Jaap van Zweden, Simone Young, Antoni Wit, and Thierry Fischer. As a recitalist and chamber musician, Louis Lortie has appeared at venues and festivals across Europe and North America. He is co-founder and Artistic Director of the LacMus International Music Festival on Lake Como and a Master in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel in Brussels. A thirty-year relationship with Chandos Records has produced a catalog of over forty-five recordings to date, covering repertoire from Mozart to Stravinsky. It includes a complete Beethoven sonata cycle, Liszt's complete *Années de pèlerinage*. Ongoing projects include the complete piano works of Chopin and a focus on Fauré piano works, to which he brought new light. A champion of 20th Century music, his discography includes a highly praised recording of Lutoslawski's Piano Concerto with Edward Gardner and BBC Philharmonic. Exploring Vaughan Williams's Piano Concerto, he recorded both versions, the original one with Peter Oundjian and the Toronto Symphony Orchestra, and the composer's two-piano revision with his duo partner Hélène Mercier, the Bergen Philharmonic Orchestra, and Andrew Davies. As a duo Louis Lortie and Hélène Mercier also recorded *Le Carnaval des animaux*, with Neeme Järvi and the Bergen Philharmonic Orchestra, and Rachmaninoff's complete works for two pianos.

Muñoz José “El Peli”



José Manuel Martínez Muñoz “El Peli” was born in Alicante into a family rooted in flamenco tradition. He soon began his career in Madrid in such flamenco tablaos as Villarosa, Las Carboneras, and Casa Patas. He also performed on national and international stages, such as the Auditorium Nacional, Madrid, the Witold Lutosławski Auditorium, Poland, and the Teatro X, University of New Mexico. Throughout his career, he has accompanied dance figures such as Marcos Flores and Alfonso Losa. He currently pursues two careers as a guitarist and as a producer, with artists belonging to various genres.

Muñoz Sophia



Pianist Sophia Muñoz is much in demand as a collaborative performer and regularly concertizes with Emily D'Angelo and Hera Hyesang Park. She received her M.M. (2014) and B.M. (2012) from Mannes College, the New School for Music, where she studied with Cristina Stanesco, Vlad Iftinca, and Pavlina Dokovska, who continued the training she received from her formative teacher, Jura Margulis. She speaks English, German, French, and Italian, and is now studying Polish. A graduate of the Lindemann Young Artist Program at the Metropolitan Opera (2016), she was a member of the music staff at the Komische Oper Berlin from 2017-2022, assisting in the musical preparation of operas such as Enescu's *Oedipe* (2021), Shostakovich's *Die Nase* (2018, 2021), and Henze's *The Bassarids* (2019). Past seasons include Assistant Conductor at the Metropolitan Opera for *L'italiana in Algeri* (2016) under James Levine, music staff at the Dallas Opera for *La Traviata* (2017) under Carlo Montanaro, Korngold's *Der Ring of Polykrates* (2018) and *Norma*, both under Emmanuel Villaume (2017), and the International Women's Conducting Institute (2016, 2017). She accompanied the 2021 Deutsche Grammophon's Yellowlounge celebrating International Women's Day with Nadine Sierra, Hera Hyesang Park, and Bomsori Kim, and was featured on Hope@Home broadcast on ARTE (2020). She is a frequent guest artist at the LacMus Festival in Tremezzina, Lago di Como. In addition, Sophia has performed recitals with artists including Jakub Józef Orliński, René Barbera, Jonathan Tetelman, Rihab Chaieb, Ewa Płonka, and Szymon Komasa. She was a staff pianist at the Internationale Meistersinger Akademie (2017, 2016, 2015, 2013), and a staff pianist at Eppaner Liedsommer (2016).

Salas Galeano



Mexican-American tenor Galeano Salas holds degrees from the University of Houston and Yale University, as well as an Artist Diploma from the Academy of Vocal Arts. Winner of multiple awards, he has

received the Grand Prix and Audience Choice Awards at the Éva Marton International Singing Competition, Budapest, and top prizes at the Stella Maris International Voice Competition, the Concours de Chant de Marmande, the Concurso Internacional de Canto “Alfredo Kraus”, and the Gerda Lissner Foundation International Voice Competition. He was an apprentice with Santa Fe Opera, Central City Opera and Wolf Trap Opera Company. He also completed two years as a member of the Bayerische Staatsoper Opernstudio and five years as a Staatsoper ensemble member. He was Rodolfo La Bohème at Teatro Colón and with Opera Ballet Vlaanderen, the Singer in Der Rosenkavalier, Fenton in Falstaff, both conducted by Barrie Kosky, and the Duke of Mantua in Rigoletto with the Hungarian State Opera. An experienced oratorio performer, he sang in Bizet’s Clovis et Clotilde and Bruckner’s Te Deum in Munich. Other concerts include Orff’s Carmina Burana with the Opéra National de Bordeaux, Puccini’s Messa di Gloria, Verdi’s Requiem, Haydn’s Stabat Mater, Beethoven’s Ninth Symphony, Mozart’s Requiem, and Händel’s Messiah. During the 2022-23 season, he was Chevalier des Grioux in Massenet’s Manon and Don José in Carmén at the Teatro Municipal, Santiago, Chile, Rodolfo in La Bohème in Verona and at the Semperoper Dresden, Alfred in Die Fledermaus at the Bayerische Staatsoper, Alfredo in La Traviata at the Volksoper, Vienna, Arvino in I Lombardi alla prima Crociata with the Munich Radio Symphony Orchestra, later released as a stand-alone Grammy-nominated recording for BR Klassik. In 2023-24 he was Camille de Rosillon in Die lustige Witwe at Teatro Colón, Rodolfo in La Bohème at the Teatro Regio, Turin and Don José in Carmén at the Opéra Royal de Wallonie-Liège. In 2024-25, he appeared in La Rondine at the Teatro Coccia, Novara, La traviata at the Detroit Opera, Maria Stuarda at the Royal Danish Theatre, Copenhagen and Falstaff at the Teatro Carlo Felice, Genoa, L’elisir d’amore, as Nemorino, at the Teatro Massimo, Palermo, and as the Duke of Mantua in Rigoletto at the Teatro Verdi, Trieste. On the concert stage, he performed Bruckner’s Te Deum at the Teatro Filarmonico. He is a recipient of the honorary Bavarian Art Prize.

Scapin Stefania



Born in Venice, Stefania Scapin began studying the harp at eight. She graduated from the Jacopo Tomadini Conservatory, Udine, under Patrizia Tassini. She then studied at the Royal Academy of Music, London, with Karen Vaughan, at the University of Music and Performing Arts, Vienna, with Mirjam Schröder, took advanced training courses at the Scuola di Musica di Fiesole and with such renowned teachers as Fabrice Pierre, Isabelle Perrin, Margherita Bassani, Park Stickney, and Skaila Kanga. She made her solo debut in Budapest with the International Young Soloists' Orchestra and performed at Festival dei due Mondi, Micat in Vertice, Nuova Consonanza, Cantiere internazionale d'arte Montepulciano, Mittelfest, Da Firenze all'Europa, Barco Teatro, Armonie della Magna Graecia, Musica a Villa Durio and others. She won several awards in solo harp competitions and was first harp of the Orchestra Sinfonica Nazionale dei Conservatori Italiani, the International Young Soloists' Orchestra, and the Mitteleuropa Orchestra. Her first recording project, French Songs for Flute and Harp, was born from her collaboration with Andrea Manco, first flute of the Teatro alla Scala, supported and produced by the "Musica con le Ali" Association. She also studied with Stefano Battaglia at the Accademia Musicale Chigiana and the Siena Jazz Academy, thus deepening the art of improvisation and broadening her harp performance practice conception to explore its rich expressive resources. In the contemporary and experimental jazz field, she worked with artists such as Stefano Battaglia, Harris Lambrakis, Francesco Ponticelli, and ensembles such as Chigiana-Siena Jazz Ensemble, Ensemble degli Intrigati, and Ensemble de Angelis. She is currently teaching harp at the Siena Jazz Academy. She graduated in Psychology from the University of Padua and is studying Music Therapy at the "Girolamo Frescobaldi" Conservatory, Ferrara.

Sinfonia Smith Square Orchestra



Sinfonia Smith Square, formerly Southbank Sinfonia, is an arts organisation and orchestra formed out of the merger of Southbank Sinfonia and St John's Smith Square. Southbank Sinfonia was founded in 2002 by Simon Over, current Artistic Director of Sinfonia Smith Square, Michael Berman CBE, and Katharine Verney. Sinfonia Smith Square primarily comprises a venue, Smith Square Hall, and a youth orchestra. The Sinfonia Smith Square orchestra is formed of thirty-four graduate musicians, who are unpaid but receive an undisclosed bursary to take part. Musicians are involved roughly three days a week for 40 weeks. The orchestra collaborates with other artists and groups, including productions of *Amadeus* and *Every Good Boy Deserves Favour* at the National Theatre. In 2023, it appeared in a YouTube video made by Max Fosh, where he played the triangle during one of their performances of *Finlandia*. The orchestra was shortlisted for a Royal Philharmonic Society Award for Ensemble in 2016 and in the Concert Series and Festivals category in 2017. Sinfonia Smith Square runs and promotes a festival held in Anghiari each July. Its patron is Queen Camilla.

Musicians

VIOLIN

Markus Däunert - Concertmaster**

Nicola Bruzzo**

Rachel Woo

Katie Mazur

Emma Downes

Eliza Nagle

Carlota Combis Clara

Susanna Alsey

Lucy Haggerwood-Bullen
Catherine Alsey
Flora Yeung
Imogen Brewer

VIOLA

Danusha Waskiewicz**
Sara Ramirez Rodríguez
Gordon Cervoni
Yvette Kang
Vanessa Hristova

CELLO

Julia Ng
Lorraine Janier Dubry
Izabela Stefańska
Rachel Newbold

BASS

Filipe Modafferri Dandolo
Chiu Yung Chan
Giada Morici**

FLUTE

Rachael Watson
Kamilla Dancsa

OBOE

Poppy Webb-Taylor
Noah Rudd

CLARINET

George Blakesley
Ivan Rogachev

BASSOON

Vladyslav Demianov

Hannah Harding

HORN

Máté Tózsér*

Hannah Williams

TRUMPET

Eliza Talman

Toby Pringle

TROMBONE

Matteo Pirola**

TIMPANI

Massimo Martone

PERC

Renato Taddeo**

Stefano Giudice**

Simone Leoni**

HARP

Stefania Scapin**

CELESTA

Benjamin Collyer

*Alumni

**Guest musician

Swarts Lucia



Lucia Swarts is a cellist specialized in Baroque music. She studied with Anner Bijlsma at the Royal Conservatoire, The Hague, where she got her degree in 1982. In her last year of study, she made her debut in the Concertgebouw, Amsterdam, as a prize winner in the New Vintage series. She plays in various ensembles, such as the Asko Schönberg Ensemble, Residentie Bach Ensemble, and the Apollo Ensemble. She is principal cellist in the Orchestra of De Nederlandse Bachvereniging. She has recorded five solo CDs, with pieces by Vivaldi, Bach, Boccherini, Saint-Saëns, Gubaidulina, Gounod, Busoni, and others. She is a senior cello teacher at the Royal Conservatoire in modern and Baroque cello. She plays instruments by Johannes Cuypers (1763) and Pieter Rombouts (1710).

Trio Wanderer



The Trio Wanderer is a French ensemble made up of Vincent Coq, piano; Jean-Marc Phillips-Varjabédian, violin; and Raphaël Pidoux, cello. They all graduated from the Conservatoire de Paris. In 1988 they won the ARD International Music Competition in Munich, and in 1990 the Fischoff National Chamber Music Competition in the Usa. The trio has performed in such venues as: Berliner Philharmonie, Théâtre des Champs-Élysées, Paris, Wiener Musikverein, Wigmore Hall, London, Teatro alla Scala, Milan, Palau de la Musica, Barcelona, Library of Congress, Washington, Teatro Municipal, Rio de Janeiro, Kioi Hall, Tokyo, Tonhalle, Zürich, and Concertgebouw, Amsterdam, as well as at festivals such as: Edinburgh, Montreux, Feldkirch, Schleswig Holstein, Rheingau Musiksommer, La Roque-d'Anthéron, the Nantes Folle Journée, Granada, Stresa, Osaka, Salzburg, and more. They collaborated with Yehudi Menuhin, Christopher Hogwood, James Loughran, Victor Pablo Pérez, Ion Marin, Marco Guidarini, François-Xavier Roth, José Areán, Charles Dutoit and James

Conlon, accompanied, in triple or double concertos, by orchestras as Toulouse, Nice, Pau, Montpellier, Liège, Santiago de Chile, La Coruña, Tenerife, Les Siècles, Radio-France's Orchestre National and Orchestre Philharmonique, Malaysian Philharmonia Orchestra, Orquesta Sinfónica de Minería, Berlin's Radio Symphonic Orchestra, Sinfonia Varsovia, Graz's Philharmonic Orchester, Köln's Gürzenich Orchester, and Stockholm Chamber Orchestra. The Trio premiered works by Thierry Escaich (*Lettres Mêlées*, 2004), Bruno Mantovani (*Huit Moments Musicaux*, 2008), Frank Michael Beyer (*Lichtspuren*, 2008), Matteo Franceschini (*Triple Concerto 'Ego'*, 2011), and Philippe Hersant (*Chant de l'Isolé* for trio, percussion, and string orchestra, 2014). Since 2014, Jean-Marc Phillips-Varjabédian and Raphaël Pidoux have been teaching violin and violoncello at the Paris' Conservatoire National Supérieur de Musique et de Danse. Vincent Coq has been Professor of Chamber Music at the Haute École de Musique de Lausanne since 2010. In 2015, the Trio members were bestowed the title of Chevalier dans l'Ordre des Arts et Lettres.

Trolese Axel



An Italian pianist, Axel Trolese has studied with some of the leading international musicians, such as Louis Lortie, Benedetto Lupo, Maurizio Baglini, and Denis Pascal. He obtained a Master's Degree both in Paris' Conservatoire National and Rome's Accademia di Santa Cecilia, and a Diploma in Conservatorio Monteverdi, Cremona. He is an Artist in Residence at the Queen Elisabeth Music Chapel; his artistic activity is supported by the Associazione Musica con le Ali. He recorded in 2016 his first album, *The Late Debussy: 12 Etudes & 6 Epigraphes Antiques*. In 2021, Da Vinci Classics released Albéniz: *Iberia*, Book I & II, the first volume of a complete recording of Isaac Albéniz's suite *Iberia*, together with works by other Spanish composers like Federico Mompou and Manuel de Falla. Prize-winner in many prestigious competitions (Ettore Pozzoli Piano Competition, Grand Prix Alain Marinaro and Premio Venezia), he has played in many

prestigious concert halls, including Auditorium Parco della Musica, Rome; Teatro La Fenice, Venice; Salle Cortot, Paris; Millennium Concert Hall, Beijing; Società del Quartetto, Milan; Weimarhalle, Weimar; Académie de France and Quirinal Palace, Rome; Amiata Piano Festival; Debussy's Home-Museum; Risonanze Festival; and Fazioli Concert Hall. He has been a soloist with orchestras like the Jenaer Philharmoniker and Roma Tre Orchestra, and worked with conductors such as Massimiliano Caldi, Markus L. Franck, Ovidiu Balan, Jesus Medina, and Pasquale Veleno. He appeared in a documentary produced by ARTE about the Italian composer Roffredo Caetani, playing his works on the Bechstein grand piano he had received from his godfather, Franz Liszt.

We would like to thank for their support:

Anna Castellucci
Bettina Thierig
Celia Illanes
Claude Laflamme
Claus and Christiane Roehrborn
David and Michelle Horowitz
David and Molly Pyott Foundation
David Sela
Dominiek De Clerck
Geoffrey Cone
Giustina Cipriani
Ivan e Karyn Sacks
Jean-Marc Droulers and Barbara Wild
John and Kathy Ward
Kai e Marliese Mildenberger
Keld Mikkelsen and Marianne Brandi
Ken Waigand (in memory)
Max Schön
Mauro e Rosy Barberi
Michael Haentjes e Simone Ricart
Michel Gagnon
Patrick, Francesca e Ferdinand Droulers
Philippe e Joanne Rouzaud
Richard and Erika Schulze
Robert e Wilhelmina Kwik
Schnabel Music Foundation
Silvana Mombelli Thommen
Stefano e Arianna Beonio Brocchieri
The Abbott Family
Tim Molnar
Vincent and Clemence Baudet
Walter Moro

And all anonymous Donors, Artists, Volunteers, Lacmus Festival
Womens' Guild, Ars Aeterna Association Group of Support and Staff





Musica. Lago. Amore.

LacMus Festival 9-20 July 2025

Louis Lortie and Paolo Bressan, Artistic Directors

Program notes in Italian and English by Marcello Piras

Photos by Daniele Vito Fontana e Daniele Marucci

Graphic Design Simona L. Carroccio - digitales.it

© 2025 LacMus Festival - All rights reserved

LacMus

FESTIVAL



lacmusfestival.com



@lacmusfestival