

# I CONCERTI della 50<sup>a</sup> stagione NORMALE

ottobre 2016 | giugno 2017

direzione artistica  
Jeffrey Swann

JEFFREY SWANN | pianoforte  
C.P.E. BACH, GRIEG, SOLLIMA, SCHNITTKE

## LE FORME MUSICALI: STRATEGIE E VISIONI

Ciclo di due concerti abbinati al seminario musicale

HAYDN, CHOPIN, LISZT, SCHÖNBERG, BEETHOVEN

BACH, MOZART, BOULEZ, BEETHOVEN

Teatro Verdi, Pisa  
ore 21

MARTEDÌ 4 APRILE

MARTEDÌ 6 APRILE



SCUOLA  
NORMALE  
SUPERIORE

 FONDAZIONE PISA



**PISA**

**Teatro Verdi**  
**Scuola Normale Superiore**

JEFFREY SWANN | pianoforte

## LE FORME MUSICALI: STRATEGIE E VISIONI

Ciclo di due concerti abbinati al seminario musicale

## CONCERTO DEL 4 APRILE

FRANZ JOSEPH HAYDN

(Rohrau, Varsavia, 1732 – Vienna, 1809)

*Sonata in do maggiore, Hob. XVI: 50*

FRYDERYK CHOPIN

(Żelazowa Wola, 1810 – Parigi, 1849)

*Ballata per pianoforte n. 1 in sol minore, op. 23*

FRANZ LISZT

(Raizing, 1811 – Bayreuth, 1886)

*Mephisto Valzer n. 1*

\*\*\*

ARNOLD SCHÖNBERG

(Vienna, 1874 – Los Angeles, 1951)

*5 pezzi per pianoforte, op. 23*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Bonn, 1770 – Vienna, 1827)

*Sonata per pianoforte n. 21 in do maggiore, op. 53 Waldstein*

## CONCERTO DEL 6 APRILE

JOHANN SEBASTIAN BACH

(Eisenach, 1685 – Lipsia, 1750)

*Toccata in re maggiore, BWV 912*

WOLFGANG AMADEUS MOZART

(Salisburgo, 1756 – Vienna, 1791)

*Variazioni su "Unser dummer Pöbel meint di Gluck, KV 455*

PIERRE BOULEZ

(Montbrison, Loire, 1925 – Baden-Baden, 2016)

*Dalla Sonata n. 3 Trope*

\*\*\*

LUDWIG VAN BEETHOVEN

(Bonn, 1770 – Vienna, 1827)

*33 variazioni in do maggiore su un valzer di Diabelli, op. 120*

Nato nel 1951 a Williams, in Arizona, **Jeffrey Swann** ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di quattro anni ed è stato allievo di Alexander Uninsky alla Southern Methodist University di Dallas. Ha conseguito il Bachelor, il Master e il Doctor of Music presso la Juilliard School, sotto la guida di Beveridge Webster e Adele Marcus. Numerosi sono i riconoscimenti ottenuti da Jeffrey Swann in campo internazionale tra i quali sono da ricordare il Premio alla 1 edizione del Premio Dino Ciani al Teatro Alla Scala di Milano, la medaglia d'oro al Concorso Reine Elisabeth di Bruxelles e il massimo dei riconoscimenti ai Concorsi Chopin di Varsavia, Van Cliburn, Vianna da Motta e Montreal. Da allora la sua carriera si è affermata con successo non solo negli Stati Uniti ma anche in Europa: più volte ospite del Festival di Berlino, della serie *Grands Interprètes/Quatre Étoiles* di Parigi, Swann ha suonato in tutte le principali città europee. Jeffrey Swann ha un vasto repertorio che comprende più di cinquanta concerti e opere solistiche, che vanno da Bach a Boulez e dall'integrale delle *Sonate* di Beethoven alle trascrizioni del tardo Ottocento. È inoltre un appassionato di letteratura e di arti visive ed è alla ricerca costante di nuove strade per dare ai propri programmi un più profondo significato culturale. A questo scopo egli spesso propone concerti a tema e, quando ne ha l'opportunità, completa le sue esecuzioni con commenti e illustrazioni. Jeffrey Swann è anche apprezzato compositore: ha infatti studiato Composizione con Darius Milhaud all'Aspen Music Festival, dove ha vinto il primo premio. Particolarmente interessato alla musica contemporanea, ha eseguito in prima mondiale la *Seconda sonata per pianoforte* di Charles Wuorinen al Kennedy Center di Washington ed ha registrato per la Music & Arts varie composizioni contemporanee, tra le quali la *Sonata n. 3* di Boulez. Tra le sue registrazioni ricordiamo il volume V delle *Sonate* di Beethoven e l'integrale dei *Concerti con orchestra* di Liszt e Chopin. Da alcuni anni Jeffrey Swann ottiene particolare successo in Italia con i programmi di conversazione/concerto dedicati al rapporto tra musica e letteratura, in queste occasioni il pubblico rimane colpito non solo dal suo italiano perfetto, ma soprattutto dalla sua vastissima cultura che abbraccia tutte le espressioni artistiche.

Dal 2007 Jeffrey Swann è Direttore artistico del Festival e dell'Accademia dedicata a Dino Ciani a Cortina d'Ampezzo. Dal 2013 è Direttore artistico della Stagione de I Concerti della Normale. Negli anni passati ha tenuto nella Stagione cicli di concerti e lezioni dedicati a: *Le 32 Sonate per pianoforte di Beethoven* (2004), *Liszt e la società dell'Ottocento* (2005), *Fryderyk Chopin* (2006), *Itinerari del Novecento* (2008), *La musica e le contaminazioni* (2009), *Visioni del Classicismo* (2010), *Lisztmania* (2011), *Il tempo in musica* (2012), *Dedicato a Richard Wagner* (2013), *1914: Il mondo sul bordo dell'abisso* (2014), *Le seduzioni dell'esotico* (2015), *Faust e le lotte del genio romantico* (2016).



JEFFREY SWANN

foto: © Sacile Fazioli

Congedato con un cospicuo vitalizio dai principi Esterházy che aveva servito per quasi un trentennio, all'inizio del 1791 l'anziano **Franz Joseph Haydn** sbarcò in Gran Bretagna, accolto come una star. D'altronde era allora il compositore più famoso al mondo, benché fino a quel momento non fosse mai uscito dai confini dell'impero austroungarico – ma la sua musica sì, grazie alla stampa. A Londra, da dove gli inglesi non avrebbero voluto lasciarlo ripartire (e per trattenerlo si mosse anche la famiglia reale), dimorò fino all'estate del '92 per tornarci ancora tra il 1794 e il 1795: vi realizzò duecento composizioni, tra cui dodici sinfonie conosciute appunto come "londinesi", mettendosi in tasca la cifra record di 24 mila fiorini. Anche la *Sonata in do maggiore Hob. XVI/50* data a questo periodo, sebbene sia stata edita soltanto verso il 1800. Fu composta durante il secondo soggiorno oltremarino per le dita di Therese Jansen Bartolozzi (una virtuosa, evidentemente, alla quale Haydn offrì pure le due *Sonate* successive) e per un nuovo pianoforte inglese dalla tastiera più estesa di altri modelli europei. È un lavoro dall'inventiva esuberante, dalla scrittura rigogliosa elaborata con arguzia e brillantezza. Comincia con un «*Allegro*» la cui energia cinetica si sprigiona dalle prime tre note, un accordo di do maggiore, embrione di tutto il materiale tematico presente nella pagina. La parte centrale di questo «*Allegro*» è un tripudio di fantasia: per il sottile trattamento contrappuntistico con cui attacca, che rammenta quanto il tardo Haydn avesse studiato Bach e Händel; per le modulazioni a tonalità lontane che conferiscono a questa sezione un che di curioso; per la sperimentazione sul suono del pianoforte, al quale è richiesto in un paio di casi di tenere abbassato il pedale di destra («*open pedal*») per produrre un particolare alone timbrico. Il secondo movimento, «*Adagio*», pare sia il rimaneggiamento di un pezzo che Haydn teneva da qualche tempo in un cassetto; e ne esiste un'altra versione pubblicata a Vienna nel 1794. Ha la forma di una canzone, assai fiorita nella melodia ma di temperamento ombroso. Il contrario dell'«*Allegro molto*» conclusivo, gioiellino giocoso, disseminato di sorprese (punti interrogativi, puntini di sospensione, deviazioni su strade impreviste) come spesso a Haydn piaceva fare.

Per le quattro *Ballate*, il polacco **Fryderyk Chopin** potrebbe aver tratto ispirazione dai poemi del connazionale Adam Mickiewicz. Pare che in privato il compositore lo confessasse, anche se pubblicamente si è sempre rifiutato di giustificare le sue composizioni legandole a esperienze extra-musicali. Comunque sia, in questi lavori dal carattere epico, cavalleresco, sembra davvero di avvertire echi di battaglie eroiche, afflati nazionalistici e libertari. È innegabile che vi vengano portate in scena storie di fierezza e malinconia (il termine "ballata" si riferisce da sempre a un genere narrativo, benché prima di Chopin mai impiegato per indicare opere soltanto strumentali), affidandone però la raffigurazione unicamente al linguaggio e alla logica formale della musica. La *Ballata op. 23* ebbe lunga gestazione, dal 1831 al 1835, ciò che tuttavia non ha lasciato traccia nella struttura generale del pezzo che si sviluppa con studiata organicità attraverso un percorso tonale simmetrico inscritto in una forma-sonata. Ossia entro quell'architettura forgiata da Haydn, Mozart e Beethoven che i romantici maneggiarono sempre con cautela per il timore di confrontarsi con i giganti del passato. Qui Chopin, rispetto alla forma-sonata tradizionale (esposizione di due temi differenti, il secondo dei quali più lirico, loro sviluppo e infine ripresa di entrambi), effettua deliberatamente un'infrazione: inverte i temi nella ripresa, ponendo il secondo avanti al primo. La *Ballata* comincia con una introduzione erratica, appena sette battute: un sipario che pare schiudersi su uno scenario da leggenda, tra il reale e l'immaginario, traboccante di veemente esaltazione. Vi sono disseminate arditezze armoniche dalla saporosa funzione coloristica. Da queste, con il tempo, germinerà il pianismo di puri effetti timbrici di Debussy. Oggi il nostro orecchio non ci fa più caso, ma allora colpirono molto gli ascoltatori.

**Franz Liszt** fu un negromante della tastiera fra i più strepitosi di ogni tempo, oltretché compositore di intelligenza profetica che privilegiava disomogeneità e disarticolazione alla misura e alla congruenza, segno di un romanticismo turbolento, centrifugo, visionario. La sua produzione si caratterizza per brama di esplorazione timbrica e smania di superare qualsiasi limite imposto dalla tradizione, pur senza mai rinnegare la storia. «Chiedo soltanto il permesso di stabilire le forme attraverso il contenuto, e se anche questo permesso mi fosse negato dalla critica più lodevole, continuerei egualmente con fiducia per la mia modesta strada», scriveva nel 1856, intendendo dire che la ricerca del nuovo perseguita dai romantici in ambito formale è diretta conseguenza della novità dei contenuti da comunicare. Alla creatività lisztiana forniscono alimento costante la poesia, la letteratura, l'arte figurativa, la natura, la fede cattolica non meno che gli eventi di un'esistenza intensa che oscillava perpetuamente tra carnalità e misticismo. Riflette tale dicotomia la passione dimostrata da Liszt per il mito di Faust, non solo nella versione di Goethe. Per il *Mephisto Valzer* (primo di quattro lavori pianistici dallo stesso titolo; questo composto attorno al 1860 in versione anche orchestrale) si ispira infatti al poema di Nikolaus Lenau, traducendone in fastosa spettacolarità virtuosistica la scena all'osteria, dove dei campagnoli danzano allegramente al

suono di un'orchestrina. Entrano Mefistofele e Faust, il quale, adocchiata una bella ragazza, chiede l'aiuto del compare per conquistarla. Il diavolo acconsente e, imbracciato un violino, prende a suonare un valzer rapinoso che, in un incalzare spasmoidico di voluttà, sospinge Faust e la fanciulla fuori dalla taverna. I due scompaiono nel bosco, travolti da un appassionato anelito d'amore.

L'esito ultimo dello sgretolamento della tonalità provocato da *Tristano e Isotta* di Richard Wagner è l'azzeramento della tonalità stessa. Vale a dire l'atonalità – o meglio la «pantonalità», come preferiva definirla **Arnold Schönberg**, il primo a praticarla in maniera sistematica a partire dal principio del Novecento. Soppressi gli antichi legami armonici secondo cui a un certo accordo consonante poteva seguire soltanto un numero limitato di altri accordi e una dissonanza doveva necessariamente risolvere su una consonanza, vi si sostituisce adesso una completa libertà d'accostamento. Un accordo, cioè, può costituirsi con una qualsiasi combinazione di suoni e muoversi nella direzione che più gli agrada. Il viennese Schönberg, insomma, trova il coraggio di smantellare grammatica e sintassi di tre secoli di storia del linguaggio musicale, il che lo conduce alla rinuncia all'eufonia e alla pratica di una scrittura ermetica, ostica all'ascolto. Nel primo dopoguerra, però, la libertà che si era precedentemente concesso gli risulta smisurata. Sente il bisogno, come tanti altri artisti in quegli anni, di un ritorno all'ordine, di recuperare una qualche logica costruttiva. Ecco configurarsi allora il «metodo di composizione con dodici note imparate solo le une con le altre», la dodecafonia, un principio arbitrario ma cogente che assorbe il totale cromatico a disposizione. Il graduale passaggio dalla libera atonalità alla dodecafonia si registra nei *Cinque pezzi per pianoforte op. 23*, concepiti tra il 1920 e il 1923, ponte verso la coeva *Suite* per piano op. 25 interamente dodecafonica. Nell'*op. 23* è la quinta pagina, il «*Walzer*», l'unica ad avere come materiale di base una serie di dodici note (do diesis-la-si-sol-la bemolle-fa diesis-la diesis-re-mi-mi bemolle-do-fa) enunciata nelle forme diritta, rovesciata e retrograda, nella melodia e nell'armonia. Gli altri pezzi non possiedono un'organizzazione così rigorosa, anche se la loro atonalità non è affatto libera o istintiva, ma assai disciplinata da principi costruttivi stabiliti di volta in volta. Da un intervallo di terza minore (fa diesis-re) si genera il primo, «*Sehr langsam*» («*Molto lento*»); il secondo, «*Sehr rasch*» («*Molto rapido*»), dalla sequenza di suoni consecutivi posti come incipit – un preannuncio di serie dodecafonica; il terzo, «*Langsam*» («*Lento*»), da un nucleo di cinque suoni trattati in maniera contrappuntistica. E una geometria polifonica informa anche il quarto, «*Schwungvoll*» («*Con slancio*»).

Alla nascita la *Sonata in do maggiore op. 53* aveva tre tempi. Quello centrale, assai grazioso, **Ludwig van Beethoven** lo tolse su consiglio di amici che giudicavano l'opera troppo lunga. Venne stampato come pezzo singolo con il titolo di *Andante favori*, poiché 'favorito' nei salotti vienesi dove l'autore era solito suonarlo. Al suo posto la *Sonata* accolse una breve introduzione lenta al finale che rende l'opera più concentrata e, senza più le trine della pagina espunta, ben più moderna. L'*op. 53*, venuta al mondo contemporaneamente all'*Appassionata* con cui di fatto costituisce un dittico di suprema perfezione e maturità espressiva, fu edita nel 1805 con dedica al conte Ferdinand Ernst Gabriel von Waldstein, fra i primi mecenati di Beethoven, colui che, alla partenza del giovane talentuoso dalla natia Bonn per Vienna nel 1792, l'aveva salutato con la celebre frase augurale: «Che tu possa ricevere lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn». *Waldstein* è appunto il nomignolo con cui è nota quest'opera. In Italia e Francia è detta anche *Aurora* a causa di un che di pittorico presente nel rondò finale dovuto alla richiesta dell'autore di tener premuto per lunghi tratti il pedale di risonanza in modo da creare una sorta di luminosa aureola sonora: prescrizione proto-impressionistica che spesso è stata ignorata da revisori ed esecutori. D'altronde la scrittura della *Sonata*, robusta e visionaria allo stesso tempo, infuocata, gloriosa, prometeica come sempre nel Beethoven di quegli anni (gli stessi della sinfonia *Eroica*, della Quinta, della Sesta, del *Fidelio*), è influenzata da un nuovo modello di pianoforte che allora il compositore aveva a disposizione: un Erard, francese, più timbrato, dal volume ampio e di maggior estensione rispetto agli strumenti vienesi utilizzati fino a quel momento. Muscoloso è infatti il primo movimento, «*Allegro con brio*». Non ha una vera melodia, si impenna su granitici blocchi accordali, testimonianza di quanto il pianismo beethoveniano debba anche all'esempio di Muzio Clementi, maestro di una tecnica tastieristica improntata all'energia e all'atletismo. L'«*Adagio molto*» che introduce al secondo movimento (ma che di fatto è anch'esso un movimento al pari degli altri, sia pure miniaturizzato) getta un vertiginoso sguardo verso l'empireo, preannunciando le astrazioni metafisiche del Beethoven tardo: è una pagina di diario intimo, trascrizione di un segreto raccolgimento da cui ci ridesta il tema del rondò conclusivo, inondato di luce – e che richiede una gagliardia digitale non minore del primo tempo.

Gregorio Moppi

Nel 1705 **Johann Sebastian Bach**, ventenne, lavorava come organista per la Chiesa Nuova di Arnstadt, in Turingia. L'anno dopo fu nominato organista della chiesa di San Biagio a Mühlhausen. Ci restò pochi mesi, perché a metà del 1708 già era in partenza verso la corte ducale di Weimar dove assunse l'incarico di organista e primo violino. Entro questo lasso di tempo si inscrive la composizione della *Toccata in re maggiore BWV 912*, concepita per clavicembalo proprio mentre Bartolomeo Cristofori stava fabbricando a Firenze, presso la corte medicea, un prototipo di pianoforte. Il pezzo è influenzato dall'esempio del concerto italiano nella scrittura che alterna pieni e vuoti, densità materiche e diradamenti, quasi che un'orchestra vi sia in dialogo con uno o più solisti. Si suddivide in tre sezioni: un «*Allegro*» introdotto da poche battute nelle quali le dita sembrano scorrere liberamente sulla tastiera, l'«*Adagio*» che interseca fioriture all'apparenza estemporanee in dialoghi d'impronta concertistica e in contrappunti rigorosi; e, separata da questo per mezzo di un cuscinetto che pare fatto di improvvisazione pura, la «*Fuga*» conclusiva.

A Vienna, nel secondo Settecento, il tedesco Christoph Willibald Gluck fu il riformatore del melodramma italiano, metastasiano, che volle rendere più asciutto, scultoreo, classicheggiante, non più sottomesso all'arbitrio dei cantanti. Inoltre contribuì alla nascita di un nuovo genere di teatro musicale, importato da Parigi ma destinato a vasta fortuna nei paesi germanici: il *Singspiel*, alternanza di scene recitate e numeri cantati. Quando durante un suo *recital* viennese, nel marzo 1783, **Wolfgang Amadeus Mozart** si avvide che in sala c'era Gluck, il cui esempio aveva tanto contribuito a farlo maturare come operista, volle rendergli omaggio improvvisando alla tastiera alcune variazioni su un'aria che chiunque in città conosceva. Si trattava di «*Unser dummer Pöbel meint*» dal *Singspiel gluckiano*, del 1764, *Die unvermutete Zusammensetzung oder Die Pilger von Mekka*. L'illustre collega apprezzò a tal punto il dono da invitare Mozart e consorte a pranzo a casa sua. L'anno successivo di quella creazione effimera Wolfgang buttò giù sulla carta una versione rifinita, da stamparsi. È quella che ascoltiamo oggi, *K. 455*, un ciclo di dieci variazioni su una marcella i cui tratti ritmici, armonici e melodici restano sempre riconoscibili malgrado i camuffamenti cui sono sottoposti. Così, per esempio, la mano destra sviluppa efflorescenze sul tema (variazioni nn. 1 e 3) e la sinistra sugli accordi (n. 2), ovunque germogliano trilli (n. 6), ogni cosa s'adombra (n. 5) o viene presa da un umore lunare (n. 9), e le due mani si incrociano, dando gran spettacolo e facendo mostra di bravura (nn. 8 e 10).

Concepita come «*work in progress*» potenzialmente infinito, forma aperta in perpetuo stato di espansione e mutante a ogni esecuzione sebbene organizzata secondo uno schema matematico rigidissimo nei suoi parametri costruttivi di altezze, dinamiche, durate e attacco dei suoni, la terza *Sonata per pianoforte* di **Pierre Boulez** non è mai stata terminata. Nel progetto originario, che data alla metà degli anni Cinquanta, consisterebbe di cinque pannelli chiamati «*formanti*» (anziché movimenti), poiché la loro successione non dovrebbe essere per forza consequenziale e spetterebbe al pianista sceglierne l'ordine. Sono – sulla base della sistemazione con cui avrebbero dovuto comparire nell'edizione a stampa - *Antiphonie*, rimasto inedito, *Trope* e *Constellation-Miroir*, pubblicati rispettivamente nel 1962 e nel '63, *Strophe* e *Séquence*, inediti. *Trope*, proposto oggi, è a sua volta costituito da quattro parti («*Texte*», «*Paranthése*», «*Commentaire*», «*Glose*») il cui ordine di presentazione è lasciato alla volontà dell'interprete, ma indirizzato da Boulez che indica un numero limitato di possibili montaggi. È ciò che si chiama «*alea controllata*», ossia il fatto che, nel momento del concerto, il pianista assurge al ruolo di co-autore dell'opera, potendovi autonomamente intervenire sull'assetto e sfruttando la libertà condizionata concessagli dal compositore.

Oggi il nome dell'austriaco Anton Diabelli si ricorda per il lascito di opere pianistiche a carattere didattico. Ma oltre che autore, fu editore a Vienna. E ai primi del 1819 propose a un nutrito gruppo di compositori locali un suo valzer per piano perché ciascuno di loro ne facesse una variazione da pubblicare poi in una miscellanea il cui ricavato sarebbe stato devoluto a vedove e orfani dei soldati morti durante le guerre napoleoniche. La stampa, uscita nel 1824, accolse cinquanta variazioni di altrettanti musicisti più o meno affermati: Schubert, Czerny, Moscheles, Kalkbrenner, Hummel, il figlio di Mozart, il tredicenne Liszt, l'arciduca Rodolfo d'Asburgo. Avrebbe dovuto parteciparvi pure **Ludwig van Beethoven**, cui il tema era stato inviato: ma non aveva trovato il tempo, la voglia, l'ispirazione per occuparsi del valzerino di Diabelli. Perloomeno non quando avrebbe dovuto. Poiché, imprevedibile com'era, comunque aveva preso a rimuginare sopra a ciò che lui, al principio, considerava un'inservibile quisquilia e, tra improvvisi lampi creativi e lunghe stasi dovute alla necessità di portare a compimento le ultime tre *Sonate per pianoforte* e la *Missa Solemnis*, nel frattempo si era dato a produrre non una, ma grappoli di variazioni. Al numero di trentatré era giunto nel 1823, quando le offrì allo sbalordito Diabelli per mandarle in tipografia come op. 120 e il titolo di *Veränderungen* che, certo, è possibile rendere in italiano come «variazioni» (il tedesco possiede

anche il termine «*Variationen*», altre volte usato da Beethoven ma qui scansato intenzionalmente), però meglio traducibile in «trasformazioni», quasi a suggerire l'idea della rielaborazione alla radice di ogni elemento strutturale del tema: la melodia, il ritmo, la metrica, l'armonia, gli intervalli, gli accordi ribattuti e, assai più di rado, la tonalità che dal do maggiore può rivoltarsi nel do minore. Fin da subito fu chiaro a tutti che si trattava di un capolavoro paragonabile per vastità, varietà e profondità di concezione alle *Variazioni Goldberg* di Bach, con in più, tuttavia, anche tanto buonumore. Si ascolti, infatti, come già la prima variazione tramuta il tema di Diabelli in una marcia parodistica: pare raffigurare un borghese pieno di sé che sfilà petto in fuori, pancia in dentro. E si sentano pure la spiritosa quindicesima e la n. 22, dove il tema assume le fattezze buffonesche del «*Notte e giorno faticar*» intonato da Leporello all'inizio del *Don Giovanni* di Mozart. Accanto a quelle umoristiche si trovano pagine metafisiche, tipo la n. 20 che Liszt paragonava a una sfinge e D'Annunzio venerava, o la n. 31, sorella dell'«*Arietta*» della *Sonata op. 111* per la ricchezza di ornamentazioni disegnate nell'etere. Caratteristici nel Beethoven tardo sono i richiami al Barocco che si manifestano nella variazione n. 24, «*Fughetta*», nella n. 30 innervata di contrappunto e nella poderosa fuga, n. 32. La n. 33 guarda invece al Settecento, rivestendosi da nostalgico minuetto.

Gregorio Moppi

## PROSSIMI APPUNTAMENTI

**Martedì 2 maggio 2017**

Teatro Verdi ore 21

ORCHESTRA DELLA TOSCANA

GARRY WALKER | direzione

IBERT, MOZART, SCHUBERT

**Martedì 9 maggio 2017**

Teatro Verdi ore 21

DUO PIANISTICO

GIUSEPPE BRUNO - VINCENZO MAXIA

WAGNER, LISTZ



Produzione e progetto grafico  
Servizio Comunicazione e Relazioni Esterne | SNS

Organizzazione  
Teatro di Pisa

Informazioni  
<http://concerti.sns.it>  
[concerti@sns.it](mailto:concerti@sns.it)  
tel. 050 509 323 / 493/407/554  
fax 050 563513

Informazioni vendita biglietti  
Teatro Verdi di Pisa  
tel. 050 941111

Farnet