

REGISTRAZIONE INEDITA

MOZART  
BACH

**ADAGI E FUGHE**

Ensemble Aglaia

Amadeus

*Registrazione: 26-30 settembre 1999,  
Salone della Musica, Villa Medici, ora Giulini, Briosco  
Direzione artistica: Andrea Dandolo  
Registrazione digitale a 24 bit /96 Khz  
Editing e Mastering: Roberto Chinellato, Audiomaster*

© 1999 **DARP** s.r.l. - Milano  
© 1999 **Paragon** per **Amadeus**  
Realizzazione: **Paragon** s.r.l. - Milano  
Collana discografica diretta da  
**Gaetano Santangelo**

Art director: Carlo Steiner  
Grafica: Riccardo Santangelo  
Redazione: Andrea Milanese

In copertina: Foto Pino Ninfa

Nota: I master di tutti i CD allegati ad Amadeus sono realizzati utilizzando alcune caratteristiche tecniche proprie della lettura ottica.

Oltre ai consueti «track», indicati con il simbolo □, che individuano l'inizio delle composizioni o dei vari movimenti, sono codificati anche gli «index», segnalati con il simbolo | ], mediante i quali è possibile individuare e richiamare all'ascolto i punti di particolare interesse del brano. Non disponendo di un apparecchio predisposto alla ricerca degli «index» è possibile avvalersi del minutaggio. Quest'ultimo, posto tra parentesi [ ], indica l'inizio del brano da individuare e generalmente è visibile sul *display* di tutti i lettori di compact disc in commercio.

# MOZART (?) - BACH

(1756-1791)

(1685-1750)

## Adagi e fughe

### Quartetto n. 1 in mi minore

- |                 |      |
|-----------------|------|
| 1 Adagio mesto  | 3'14 |
| 2 Fuga. Andante | 6'35 |

### Quartetto n. 5 in re maggiore

- |                       |      |
|-----------------------|------|
| 3 Larghetto cantabile | 4'19 |
| 4 Fuga                | 1'42 |

### Quintetto n. 2 in la minore

- |                  |      |
|------------------|------|
| 5 Adagio         | 2'54 |
| 6 Fuga. Moderato | 1'49 |

### Quartetto n. 3 in mi bemolle maggiore

- |                    |      |
|--------------------|------|
| 7 Adagio cantabile | 3'21 |
| 8 Fuga. Allegro    | 1'19 |

### Quintetto n. 1 in re minore

- |                   |      |
|-------------------|------|
| 9 Adagio          | 3'19 |
| 10 Fuga. Moderato | 2'18 |

**Quartetto n. 4 in si minore**

11 Adagio 2'19

12 Fuga. Moderato 3'19

**Quartetto n. 2 in re minore**

13 Andante ma non troppo 2'48

14 Fuga. Andante 2'36

**Quintetto n. 3 in do minore**

15 Adagio 4'08

16 Fuga 3'36

**Quartetto n. 6 in mi maggiore**

17 Adagio 3'18

18 Fuga. Moderato 1'55

**ENSEMBLE AGLAIA**

Cinzia Barbagelata

*violino: Laurentius Storioni, Cremona 1778*

Simona Gilardi

*violino: Amati Mangelot, Bordeaux 1929*

Marco Bianchi

*viola: Anonimo del XVIII sec.*

Jorge Alberto Guerrero

*violoncello: Claude Pirot, Paris 1805*

Caterina Dell' Agnello

*violoncello (prima parte nei Quintetti): Scuola genovese di fine XVIII sec.*

# MOZART(?) - BACH

## Adagi e fughe

di RAFFAELLA VALSECCHI

La trascrizione è prassi comune all'attività compositiva di Johann Sebastian Bach e di Wolfgang Amadeus Mozart. E non soltanto per il fatto che Mozart trascrive pagine del maestro di Eisenach: prima ancora di Mozart è Bach, infatti, che inaugura la «moda» della trascrizione polistrumentale di pagine originariamente concepite per un unico strumento. È Bach a lasciare numerose versioni nuove di pagine proprie o altrui (opere di Vivaldi, di Albinoni e di Telemann, per citarne solo alcuni), oggi universalmente conosciute e apprezzate come opere di straordinario valore. Anche Mozart ci tramanda un'ampia serie di composizioni – preferibilmente per gruppi di archi – che nascono come trascrizione di altrettanti lavori bachiani per strumento a tastiera. Differente, però, è il risultato che nelle sue trascrizioni raggiunge Mozart. Vediamone i motivi. Con il termine «trascrizione» si indicano almeno tre diversi approcci a musiche già composte. La trascrizione può configurarsi come semplice trasferimento da un mezzo fonico a un altro; oppure come adattamento alla tecnica strumentale e al timbro di un nuovo strumento, o di un gruppo di strumenti scelti dal trascrittore; o ancora può strutturarsi



come opera d'ingegno, entro la quale il trascrittore trasfonde parte del proprio bagaglio di conoscenze, mutando radicalmente il modello prescelto. Proprio come lavori originali, capaci di trascendere l'opera altrui, si presentano le citate trascrizioni ad opera di Bach. Le trascrizioni bachiane compiute da Mozart non possono invece rivendicare altrettanta originalità: Mozart assume nei confronti del maestro un atteggiamento, per così dire, reverenziale. Di quelle pagine rispetta, pertanto, sia l'organizzazione formale che il contenuto strettamente musicale, lasciandole praticamente inalterate. Mutano soltanto l'organico (Mozart passa dalla tastiera a piccole formazioni d'archi) e, con quello, l'effetto fonico finale.

Di fatto, l'atteggiamento reverenziale di Mozart nei confronti di Bach ha origini storiche ben precise. L'incontro tra Mozart e Bach avviene, infatti, all'epoca della prima rinascenza bachiana. E non per semplice volontà o per libera scelta del salisburghese, che viene in sostanza travolto dagli eventi dei quali è protagonista il barone Gottfried van Swieten. Legato imperiale e cultore di musica, van Swieten «trasloca» a Vienna la musica bachiana, conosciuta negli anni di un lungo soggiorno a Berlino. Una conoscenza ch'egli condivide con amici di alto lignaggio oltre che con i musicisti viennesi, in periodiche riu-



**Cinzia  
Barbagelata;  
a sinistra  
Villa Medici,  
ora Giulini**

nioni organizzate nella propria casa sulla Renngasse, a cui partecipava lo stesso Mozart. Riunioni nelle quali i nomi di Johann Sebastian Bach e dei figli Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann erano addirittura venerati. È così che i Bach divengono per Mozart modelli ideali, da imitare e studiare con attenzione, allo scopo di acquisire nuove conoscenze e nuove modalità di scrittura.

Per van Swieten l'amore per la musica, e in particolare per la musica «rigorosa», è di lunga data: già nel 1773 il barone ottiene la laurea all'Università di Leida con una dissertazione sull'impiego della musica nella medicina (la musicoterapia, per dirla in termini moderni); nello stesso anno commissiona a Carl Philipp Emanuel Bach sei sinfonie per quartetto d'archi. E si avvicina in modo sempre più appassionato e approfondito alla produzione polifonica di Bach, oltre che a quella di Händel, divenendo consapevole mediatore tra la produzione più antica di quegli autori e la più giovane generazione di maestri viennesi. Oltre che sull'opera di Mozart, van Swieten stende la propria ombra su parte dei lavori usciti dalla penna di Haydn e di Beethoven. È van Swieten a predisporre il testo dei due oratori haydniani, *La creazione* e *Le stagioni*, ed è ancora a van Swieten che Beethoven dedica la sua *Prima Sinfonia*. In sostanza, Gottfried van Swieten diviene artefice di un'operazione di natura



**Jorge Alberto  
Guerrero**

antiquaria, di portata tale da riuscire a imbrigliare il gusto dei maggiori esponenti di quel fenomeno che andrà sotto il nome di classicismo viennese.

Un'operazione di portata straordinaria, se si pensa che fra la tradizione musicale della Germania del Nord e quella viennese esistevano differenze abissali, in fatto di gusto ma anche di forme e di elaborazione dei contenuti. Se in campo operistico la Berlino di Federico II era ancora roccaforte dei modelli italiani, quasi ignara della riforma di Gluck, a Vienna s'avviava sulla propria strada il genere del *Singspiel*. D'altro canto, la sinfonia e la sonata mostravano al Nord modalità di scrittura tecnicamente molto più evolute. E il *Lied* rivelava il carattere «pensoso» e meditativo dei compositori tedeschi. Difficile, a fronte di questo panorama, pensare di spingere anche il Sud ad amare i frutti più rigogliosi di una tecnica contrappuntistica rigorosa, a monte della quale era anche una fervente attività speculativa (di cui rimane testimonianza nei numerosi trattati dell'epoca).

Un'operazione nella quale si trova coinvolto, forse suo malgrado, anche Mozart: l'unico nei confronti del quale il barone van Swieten non matura un giudizio fino in fondo sereno. In sostanza egli non ritiene che il compositore, nel corso della sua vita, abbia saputo raggiungere quell'ideale di musica rigorosa da lui così fortemente perseguito. E scrive: «*Per quanto riguarda la musica sono ritornato a quei tempi in cui, prima di esercitare l'arte, si pensava fosse necessario impararla con metodo a partire dai fondamenti. Qui trovo nutri-*

*mento per lo spirito e il cuore, di qui attingo forza ogni volta che mi abbatte un'ennesima riprova della decadenza dell'arte. I miei consolatori sono soprattutto Händel e i Bach, e con loro anche i pochi compositori dei nostri giorni che ricalcano a pie'fermo le orme di quei modelli di verità e grandezza e promettono di raggiungere la meta, quando non l'abbiano già raggiunta. Vi sarebbe arrivato senza dubbio Mozart, troppo presto strappato a noi; Joseph Haydn invece l'ha realmente raggiunta». Ciò ci induce a credere come il barone non avesse compreso la funzione di «palestra compositiva» svolta dalle pagine mozartiane derivate da Bach.*

Cerchiamo ora di capire come e quando abbia avuto luogo l'incontro-scontro tra la musica di Mozart e quella del maestro di Eisenach (un incontro-scontro a proposito del quale Alfred Einstein sottolineava quanto Mozart soffrisse del «*conflitto causato tra il suo modo di pensare in termini di musica galante e dotta con uno stile polifonico vivo*»).

Gottfried van Swieten dà vita a Vienna a una «*Gesellschaft der associierten Cavaliers*», in cui riunisce vari esponenti della nobiltà. Al centro di quegli incontri è la musica polifonica proveniente dalla Germania del Nord; vi si eseguono di frequente mottetti, corali e canoni, cantati a quattro voci. Ed è qui che s'inserisce il ruolo attivo di Mozart. Il barone sostiene infatti la

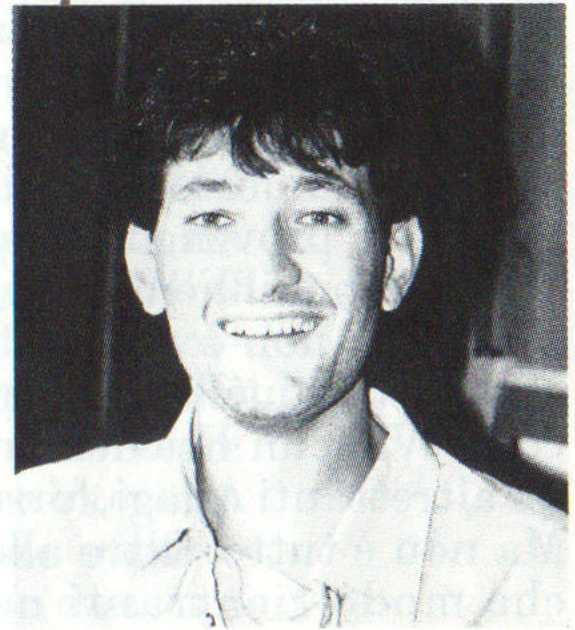


**Simona Gilardi**

parte del discanto, il violinista Josef Starzer quella del tenore, l'organista Anton Teyber quella del basso e a Mozart tocca quella dell'alto.

Le riunioni avvengono ogni domenica dalle 12 alle 2. La notizia è testimoniata da una lettera, datata 10 aprile 1782, indirizzata da Wolfgang al padre Leopold: il giovane compositore chiede al genitore di inviargli le Fughe di Händel e le Toccate e Fughe di Eberlin in suo possesso. Questo perché sta collezionando una serie di Fughe, tanto di Bach padre quanto dei figli Carl Philipp Emanuel e Wilhelm Friedemann. A soli dieci giorni di distanza Wolfgang torna a scrivere delle riunioni in casa van Swieten, rivolgendosi questa volta alla sorella Nannerl, alla quale racconta di aver ricevuto in dono dal barone le composizioni di Händel e Bach che aveva eseguito per lui: *«Quando Konstanze udì le fughe, se ne innamorò: ora non vuol sentire altro che fughe, e soprattutto (in questo campo) Händel e Bach. Siccome poi mi aveva sentito improvvisarne io stesso, mi domandò se non ne avessi già scritta qualcuna, e quando le risposi che no, mi rimproverò aspramente di aver trascurato quanto di più bello e interessante ci sia nella musica, e non smise di pregarmi fino a che non gliene scrissi una. Ho avuto cura di scrivervi su "Andante maestoso", perché non la si suoni troppo in fretta; se infatti una fuga non viene suonata lentamente, non si percepiscono chiaramente le entrate del tema, che vengono così*

**Marco Bianchi**



*a perdere il loro significato. Col tempo ne farò altre cinque e le regalerò al barone van Swieten».*

Esaudite le preghiere della futura moglie, Mozart avvia una lunga serie di pagine d'ispirazione e di concezione bachiane, sulla cui autenticità tuttavia permangono a tutt'oggi parecchi dubbi. Nella lettera alla sorella, Wolfgang riferisce dell'intenzione di comporre cinque Fughe, un *corpus* di pagine per due violini, viola e violoncello che prende forma con la trascrizione di altrettante Fughe, estratte dal secondo libro del *Clavicembalo ben temperato*: si tratta dei numeri 2, 5, 7, 8 e 9 della raccolta bachiana, indicati con numero di catalogo *K. 405*, dei quali si conserva l'autografo. Unite a queste vanno altre sei Fughe, trascritte per trio d'archi e riunite in un'ulteriore raccolta, oggi indicata dal numero di catalogo *K. 404a*: cinque Fughe (le prime tre provengono dal *Clavicembalo ben temperato*) sono probabilmente di mano mozartiana, anche se la paternità non è accertata (oltre al nome di Mozart, è stato fatto quello di Albrechtsberger). La sesta è, invece, di Wilhelm Friedemann Bach. Tutte sono precedute da altrettanti Adagi, forse autenticamente mozartiani. Ma non è tutto. Oltre alle composizioni citate, in qualche modo rientranti nel catalogo mozartiano, alla



**Caterina  
Dell'Agnello**

Österreichische Nationalbibliothek di Vienna si conservano i manoscritti di due altre raccolte di trascrizioni di Fughe bachiane, precedute da movimenti in tempo lento, uscite sicuramente dalla penna di qualcuno degli amatori della «cerchia» di van Swieten. Come escludere allora la possibile paternità mozartiana (da qui in poi parleremo di Mozart come dell'autore di queste pagine) di entrambe le raccolte, la prima delle quali comprende sei *Quartetti* articolati in *Adagio* e *Fuga* (in mi minore [1] e [2], in re minore [13] e [14], in mi bemolle maggiore [7] e [8], in si minore [11] e [12], in re maggiore [3] e [4] e in mi maggiore [17] e [18]), l'altra tre *Quintetti* pure strutturati in *Adagi* e *Fughe* (in re minore [9] e [10], in la minore [5] e [6] e in do minore [15] e [16]).

Come le precedenti, anche queste raccolte pescano a piene mani dal bachiano *Clavicembalo ben temperato*, ben noto allo stesso Mozart, che, per le sue trascrizioni si serviva della copia manoscritta in possesso del barone van Swieten. In particolare la prima raccolta affida al quartetto d'archi classico, mutuandole dal secondo libro del *Clavicembalo*, la *Fuga V in re maggiore BWV 874* [4] e la *VII in mi bemolle maggiore BWV 876* [8], l'*VIII in re diesis minore BWV 877* (trasportata da Mozart in re minore [14]), la *IX in mi maggiore BWV 878* [18] e la *XXII in si bemolle minore BWV 891* (trasportata in si minore [12]). A completare il quadro dei sei lavori trascritti, la *Fuga per organo in mi minore BWV 548*, con cui Mozart inaugura la stessa raccolta [2]. E con una *Fuga per organo*, quella *in do minore BWV 546* [16] trascritta per quintetto d'archi (due vio-

lini, viola, violoncello e basso), il salisburghese termina l'altra raccolta citata. A completarla due *Fughe* tratte, questa volta, dal primo libro del *Clavicembalo*: la *IV in do diesis minore BWV 849* (per Mozart in re minore [10]) e la *XXII in si bemolle minore BWV 867* (trasportata in la minore [6]).

Come s'è visto il *Clavicembalo ben temperato*, straordinario monumento al razionalismo musicale, diviene modello da imitare, fonte preziosa messa a disposizione di cultori e dilettanti di musica attraverso trascrizioni per piccoli gruppi da camera. E in quanto testimone della grande lezione del contrappunto rigoroso, l'opera è da tenere in considerazione in ogni circostanza. Anche quando Mozart pare discostarsene, tra le righe delle sue partiture il verbo bachiano continua ad echeggiare. Ne sono dimostrazione i brani che il salisburghese pone in apertura dei *Quartetti* e *Quintetti* sopra citati. In sostituzione dei Preludi del *Clavicembalo*, Mozart propone nuove introduzioni, generalmente in tempo lento, composte espressamente per l'occasione. Le quali condividono con i Preludi il fatto di presentarsi sotto spoglie volta a volta diverse e originali.

Può essere il motivo iniziale a dettare l'intero andamento della composizione, che sembra avvicinarsi a un'ideale *perpetuum mobile*, vivente della reiterazione della stessa figura. È il caso del *Larghetto cantabile* [3] del *Quartetto n. 5 in re maggiore*, in cui la prima idea [3.01] genera la seconda [3.02] e pure dà vita alla zona centrale [3.03], molto simile a una sezione di Sviluppo

[3] *Larghetto cantabile*

di forma-sonata. Analogamente è dalla prima idea [5.01], maestosa, del *Quintetto n. 2 in la minore*, che ha origine la seconda idea [5.03] di quello stesso movimento. Nel caso dell'*Adagio* [9] introduttivo al *Quintetto n. 1 in re minore* è addirittura l'intervallo iniziale [9.01] a fare da motore dell'intero movimento; intervallo che è sfruttato «a specchio» per generare il secondo episodio [9.02].

S'è detto del fatto che Mozart organizza come movimento in forma-sonata il *Larghetto cantabile* [3] del *Quartetto n. 5 in re maggiore*. A dimostrazione di come – analogamente ai Preludi bachiani – anche gli Adagi mozartiani vivano in un clima di estrema libertà formale. D'altro canto, il Preludio è già in Bach incarnazione dell'aspetto più disincantato e stravagante dell'arte musicale, a differenza della Fuga che ne incarna l'aspetto scientifico e rigoroso. Una distinzione che trova piena e matura realizzazione nello stesso *Clavicembalo ben temperato*.

E come in quello s'incontrano brani in stile arcaico, invenzioni a due o tre voci, ariosi, allegri da concerto e sonate bipartite, così tra gli Adagi mozartiani si trovano movimenti come l'*Adagio* [11] del *Quartetto n. 4 in si minore* e quello del *Quartetto n. 6 in mi maggiore* [17], che si aprono come fossero vere e proprie Fughe, seppur non sempre rigorose; movimenti quali l'*Adagio cantabile* [7] del *Quartetto n. 3 in mi bemolle maggiore* e l'*Andante ma non troppo* [13] del *Quartetto n. 2 in re minore*, organizzati intorno a un tema ([7.01] e [13.01]) seguito dalle sue variazioni.

[5] *Adagio*

[9] *Adagio*

[11] *Adagio*

[17] *Adagio*

[7] *Adagio cantabile*

[13] *Andante ma non troppo*

Struttura di rondò Mozart attribuisce, invece, all'*Adagio mesto* [1] del *Quartetto n. 1 in mi minore*, articolato in cinque pannelli entro i quali sono esposte, in alternanza, l'idea iniziale più dolorosa [1.01] e la seconda più rasserenta [1.02].

Debitore nei confronti del genere del corale è, infine, l'*Adagio* [15] del *Quintetto n. 3 in do minore*. Proprio come un corale a cinque parti, infatti, si organizzano i primi due episodi del movimento [15.01] e [15.02].

Apparentemente scisse dagli Adagi che le precedono sono le Fughe che Mozart trae dal *monumentum* bachiano; unico legame tra queste e i movimenti lenti, proprio come nel *Clavicembalo ben temperato*, la tonalità. Tra Adagi e Fughe mozartiani, come tra Preludi e Fughe bachiani, non esistono in sostanza legami di tipo strettamente motivico.

Soltanto scrivendo l'*Adagio cantabile* [7] del *Quartetto n. 3 in mi bemolle maggiore*, Mozart sembra voler acclimatare e, in certa misura, introdurre la *Fuga* seguente [8], peraltro lontana dall'originale bachiano, almeno per la scelta di attribuirle un nuovo andamento. Bach indica *Maestoso, serenamente*; Mozart, dal canto suo, costruisce un *Allegro* spensierato.

Analogamente la *Fuga* [4] del *Quartetto n. 5 in re maggiore* è condotta da Mozart in modo brillante, giocando sulla vivacità dei suoni ribattuti, a partire dai quali prende le mosse il soggetto [4.01]. Per la stessa *Fuga*, la *V BWV 874* del secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*, Bach aveva scelto l'indicazione di *Andante sostenuto e cantabile*.

*Solenne, mistico* si legge in testa alla *Fuga IX in mi maggiore BWV 878* dal secondo libro del *Clavicembalo*, per altro pensata da Bach in tempo «a cappella». In Mozart la stessa *Fuga* [18], preceduta dall'indicazione *Moderato*, è scritta in quattro quarti. Ciò le conferisce, ovviamente, un carattere di maggiore spigliatezza, che ben si adatta alla natura degli strumenti impiegati. L'operazione compiuta da Mozart non snatura la sostanza dell'originale bachiano. Nel caso particolare della *Fuga* [18] del *Quartetto n. 6 in mi maggiore*, anzi, la volontà di renderne più dinamico l'andamento esalta le scelte strutturali compiute in origine da Bach. Il quale inserisce – e Mozart con lui – subito dopo l'esposizione [18.01] un episodio a stretto [18.02], caratterizzato dalla rapida successione delle entrate di soggetto e risposta, e ancora gioca ad alterare il profilo ritmico di soggetto e risposta facendoli eseguire in tempo sincopato [18.04].

Anche la *Fuga* [6] del *Quintetto n. 2 in la minore* prevede, da parte del salisburghese, la scelta di mutare l'indicazione di tempo voluta da Bach, da *Andante sostenuto* in *Moderato*. Scelta giustificata dalla linea snella ed essenziale del soggetto [6.01], protagonista, insieme alla risposta, del grande episodio centrale del movimento [6.02]. In esso soggetto e risposta, variamente trasportati, si succedono e si alternano con inattesa rapidità a dar vita a una serie di entrate a stretto.

La stessa *Fuga* [6] mette in campo il problema della tonalità d'impianto dei lavori bachiani e di quelli mozartiani.

[18] *Fuga. Moderato*[6] *Fuga. Moderato*

L'originale di Bach, la *Fuga XXII in si bemolle minore BWV 867* dal secondo volume del *Clavicembalo ben temperato*, è trasportato da Mozart nella tonalità di la minore; pure in si bemolle minore, la *Fuga XXII* del primo libro dello stesso *Clavicembalo* è trasportata da Mozart in si minore [12]. A monte di tale scelta è forse la necessità di rendere agevole agli archi, che incontrano difficoltà ad affrontare le tonalità ricche di bemolli, l'esecuzione di pagine originariamente composte per uno strumento, il clavicembalo, che di converso non pone problemi di temperamento. Stessa scelta Mozart opera trascrivendo la *Fuga VIII BWV 877* dal secondo volume del *Clavicembalo*, trasportata in re minore [14].

[12] *Fuga. Moderato*

[14] *Fuga. Andante*

Discorso a parte meritano, infine, la *Fuga* [2] del *Quartetto n. 1 in mi minore* e quella [16] del *Quintetto n. 3 in do minore* tratte da originali organistici bachiani (*Fuga in mi minore BWV 548* e *Fuga in do minore BWV 546*), alle quali va unita, per la grande libertà formale, la *Fuga* [10] del *Quintetto n. 1 in re minore*. Questa si caratterizza, infatti, per la tensione che si accumula al suo interno con il procedere degli episodi che la compongono. Via via più concitato risulta, in particolare, l'ampio episodio centrale [10.02], nel quale il soggetto è mascherato in un tessuto di quartine di ottavi, che rapidamente si succedono passando da uno strumento all'altro.

[10] *Fuga. Moderato*

[16] *Fuga*

E quartine di ottavi in rapida successione, affidate in alternanza ai vari strumenti del quintetto, sono le protagoniste degli episodi centrali [16.02], [16.03], [16.04] e [16.05] della *Fuga* [16] del *Quintetto n. 3 in re minore*.

Da ultimo, la *Fuga* [2] del *Quartetto n. 1 in mi minore*, [2] *Fuga. Andante* composizione ad andamento parzialmente libero, tutto sommato poco caratterizzata dal punto di vista strettamente tematico; vi si riconosce, in particolare, una zona centrale, articolata in tre momenti ([2.04], [2.05] e [2.06]), che sembrano riassumere caratteristiche tipiche dello stile toccatistico.

## Adagi e fughe

### Quartetto n.1 in mi minore

- [1] **Adagio mesto** (3' 14)
- [1.01] [00'00] Esposizione di una prima idea
- [1.02] [00'32] Seconda idea, più rasserenata
- [1.03] [01'00] Prima idea trasportata
- [1.04] [01'41] L'idea già presentata nell'episodio iniziale [1.02], poco variata al violino primo
- [1.05] [02'28] Ripresa di [1.01]

- [2] **Fuga. Andante** (6' 35)
- [2.01] [00'00] Esposizione
- [2.02] [00'53] Divertimento. Presentazione a stretto della figura che aveva caratterizzato la zona di collegamento tra la seconda e la terza esposizione del soggetto
- [2.03] [01'13] Nuovo episodio caratterizzato da quartine di ottavi staccati. Poco oltre il soggetto affidato alla viola
- [2.04] [01'57] Zona centrale a carattere toccatistico. Entrano rapide quartine di sedicesimi
- [2.05] [03'02] Bicordi dei violini mascherano i fremiti della viola
- [2.06] [03'33] Entrata del soggetto al violoncello, tra giochi di figure in tempo sincopato
- [2.07] [04'41] Ripresa di [2.01], [2.02] e [2.03]

### Quartetto n.5 in re maggiore

- [3] **Larghetto cantabile** (4' 19)
- [3.01] [00'00] Esposizione. Primo tema



- [3.02] [00'53] Secondo tema, derivato dal primo  
[3.03] [01'48] Zona dello Sviluppo  
[3.04] [02'27] Ripresa primo tema [3.01]  
[3.05] [03'21] Ripresa secondo tema [3.02]
- 4** **Fuga (1'42)**  
[4.01] [00'00] Esposizione  
[4.02] [00'29] Divertimento basato su figure derivate dal  
controsoggetto  
[4.03] [00'40] Entrate via via più ravvicinate di soggetto e risposta  
[4.04] [01'01] Stretto vero e proprio, che avvia la pagina  
alla conclusione

### **Quintetto n.2 in la minore**

- 5** **Adagio (2'54)**  
[5.01] [00'00] Esposizione di una prima idea  
[5.02] [00'22] Riproposizione variata della prima idea.  
Emerge una melodia dolce al violino primo  
[5.03] [00'56] Seconda idea derivata dalla prima [5.01]  
[5.04] [01'37] Ripresa di [5.01]  
[5.05] [02'09] Ripresa di [5.03]

- 6** **Fuga. Moderato (1'49)**  
[6.01] [00'00] Esposizione  
[6.02] [00'32] Entrate a stretto di soggetto e risposta danno il via  
alla zona dei divertimenti  
[6.03] [01'12] Violino secondo e viola espongono  
contemporaneamente il soggetto  
[6.04] [01'29] Stretto finale

**Quartetto n.3 in mi bemolle maggiore**

- 7** **Adagio cantabile (3'21)**
- [7.01] [00'00] Idea principale al violino primo
- [7.02] [00'26] La stessa idea al violino secondo
- [7.03] [01'17] Ulteriore variazione di [7.01]
- [7.04] [02'32] Ripresa di [7.01]
- 8** **Fuga. Allegro (1'19)**
- [8.01] [00'00] Esposizione
- [8.02] [00'38] Entrate ravvicinate di risposta e soggetto, affidati ai due violini
- [8.03] [01'01] L'entrata a stretto di risposta e soggetto, rispettivamente affidati al violino I e al violoncello, avvia la pagina al termine

**Quintetto n.1 in re minore**

- 9** **Adagio (3'19)**
- [9.01] [00'00] Idea principale
- [9.02] [00'31] Variazione di [9.01]
- [9.03] [01'00] Seconda variazione di [9.01]
- [9.04] [02'07] Torna l'idea iniziale [9.01] ulteriormente variata e trasportata un'ottava sopra
- 10** **Fuga. Moderato (2'18)**
- [10.01] [00'00] Esposizione
- [10.02] [00'40] Il soggetto al mascherato tra rapide quartine di ottavi, che passano da uno strumento all'altro
- [10.03] [01'44] Entrate a stretto di soggetto e risposta, affidati ai due violini, avviano il brano alla conclusione

### **Quartetto n.4 in si minore**

- [11] Adagio (2'19)**  
[11.01] [00'00] Episodio d'apertura strutturato come un'esposizione di fuga, con entrate di soggetto e risposta  
[11.02] [00'46] Si ascolta il soggetto affidato alla viola, quindi al violino II  
[11.03] [01'21] Il soggetto al violoncello. Ha inizio l'episodio conclusivo

- [12] Fuga.Moderato (3'19)**  
[12.01] [00'00] Esposizione  
[12.02] [00'46] Divertimenti. Il soggetto compare trasportato in varie tonalità  
[12.03] [01'18] Entrate, via via più ravvicinate, del soggetto per moto contrario  
[12.04] [02'30] Stretto. Soggetto per moto contrario al violino I, per moto retto alla viola. Quindi per moto retto al violino II, per moto contrario al violoncello  
[12.05] [03'01] Episodio conclusivo. Soggetto per moto retto a violino I e viola, per moto contrario a violino II e violoncello

### **Quartetto n.2 in re minore**

- [13] Andante ma non troppo (2'48)**  
[13.01] [00'00] Esposizione idea principale  
[13.02] [00'37] Variazione, affidata al violino I, dell'idea principale  
[13.03] [00'59] La stessa idea affidata al violoncello dà vita a una progressione  
[13.04] [01'29] Nuovo episodio. L'idea principale [13.01]

[13.05] [02'23] viene ulteriormente sviluppata  
Ripresa dell'idea iniziale [13.01]

**14** **Fuga. Andante (2'36)**

[14.01] [00'00] Esposizione

[14.02] [00'32] Zona dei divertimenti, avviata dalla figura che aveva caratterizzato l'episodio di collegamento tra seconda e terza esposizione del soggetto

[14.03] [01'52] La stessa figura si fa riascoltare alla viola

[14.04] [02'09] Torna il soggetto. Dapprima al violoncello.

Quindi contemporaneamente al violino I e alla viola

**Quintetto n.3 in do minore**

**15** **Adagio (4'08)**

[15.01] [00'00] Primo episodio. Quasi un corale

[15.02] [00'30] Variazione dell'episodio precedente

[15.03] [01'01] Secondo episodio, derivato dal primo

[15.04] [01'42] Nuovo episodio. Mentre i due violini si alternano nell'esecuzione di una figura, la viola e i due violoncelli ne eseguono, in alternanza, un'altra

[15.05] [02'12] Ripresa variata del primo episodio [15.01]

[15.06] [02'44] Ripresa variata del secondo episodio [15.03]

[15.07] [03'15] Un'ulteriore variazione del primo episodio [15.01] spinge il brano alla conclusione

**16** **Fuga (3'36)**

[16.01] [00'00] Esposizione

[16.02] [01'16] Episodio libero. Ne è protagonista una nuova figura in ottavi che passa ai vari strumenti

## Track e index

- [16.03] [01'52] Il soggetto alla viola, contornato da quartine di ottavi sempre più concitate
- [16.04] [02'07] Torna la figura già ascoltata nell'episodio [16.02]
- [16.05] [02'37] Nuovo episodio. Il clima si fa ancora più concitato
- [16.06] [03'01] Il soggetto al violoncello. Ha inizio l'episodio conclusivo

### **Quartetto n. 6 in mi maggiore**

[17]

#### **Adagio (3'18)**

- [17.01] [00'00] Episodio iniziale: si configura come un'esposizione di fuga con entrate di soggetto e risposta
- [17.02] [00'53] Sorta di divertimento
- [17.03] [01'41] Ancora il soggetto al violino I, quindi al violino II
- [17.04] [02'07] Torna il divertimento [17.02]

[18]

#### **Fuga. Moderato (1'55)**

- [18.01] [00'00] Esposizione
- [18.02] [00'19] Stretto, seguito da un episodio di divertimento
- [18.03] [00'35] Altro stretto, inserito in un ulteriore episodio di divertimento, caratterizzato dalla presenza di figure in tempo sincopato
- [18.04] [00'51] Soggetto in tempo sincopato al violino I e al violoncello. Quindi diminuito ai due violini
- [18.05] [01'20] Stretto conclusivo





# Amadeus

AM 121/2-2

## MOZART(?) - BACH

(1756-1791)

(1685-1750)

### Adagi e Fughe

- |    |   |    |                                      |        |
|----|---|----|--------------------------------------|--------|
| 1  | - | 2  | Quartetto I in mi minore             | (9'50) |
| 3  | - | 4  | Quartetto V in re maggiore           | (6'02) |
| 5  | - | 6  | Quintetto II in la minore            | (4'43) |
| 7  | - | 8  | Quartetto III in mi bemolle maggiore | (4'40) |
| 9  | - | 10 | Quintetto I in re minore             | (5'37) |
| 11 | - | 12 | Quartetto IV in si minore            | (5'38) |
| 13 | - | 14 | Quartetto II in re minore            | (5'24) |
| 15 | - | 16 | Quintetto III in do minore           | (7'44) |
| 17 | - | 18 | Quartetto VI in mi maggiore          | (5'13) |

### Ensemble Aglaia

Cinzia Barbagelata, *violino* - Simona Gilardi, *violino*  
Marco Bianchi, *viola* - Jorge Alberto Guerrero, *violoncello*  
Caterina Dell'Agnello, *violoncello* (Quintetti)

TEMPO TOTALE: 56'22

NOT FOR SALE SEPARATELY FROM AMADEUS