

A large, abstract graphic composed of several overlapping semi-circles in various shades of blue and yellow, creating a dynamic, layered effect that dominates the center of the page.

QUARTETTO HAGEN

Mercoledì 3 dicembre 2025 ore 20.30
Teatro Municipale Valli

Ludwig van Beethoven

Quartetto n. 16 in fa maggiore op. 135 [25' circa]

Allegretto

Vivace

Lento assai, cantante e tranquillo

Grave ma non troppo tratto. Allegro

Anton Webern

5 Movimenti per quartetto op. 5 [12' circa]

Heftig bewegt (Assai mosso)

Sehr langsam (Molto lento)

Sehr bewegt (Molto mosso)

Sehr langsam (Molto lento)

In zarter Bewegung (Leggermente mosso)

Anton Webern

6 Bagatelle per quartetto op. 9 [5' circa]

Mäßig (Moderato)

Leicht Bewegt (Leggermente mosso)

Ziemlich Fließend (Piuttosto scorrevole)

Sehr Langsam (Molto lento)

Äußerst Langsam (Estremamente lento)

Fließend (Scorrevole)

intervallo

Franz Schubert

Quartetto in re minore D 810

“Der Tod und das Mädchen” (La morte e la fanciulla) [40' circa]

Allegro

Andante con moto

Scherzo. Allegro molto

Presto

QUARTETTO HAGEN

Lukas Hagen, Rainer Schmidt *violini* Veronika Hagen *viola* Clemens Hagen *violoncello*

Un saggio

di Roberto Favaro

Il sedicesimo e ultimo *Quartetto per archi* viene composto da **Ludwig van Beethoven** tra l'estate del 1826 e il 13 ottobre di quello stesso anno. In tonalità di fa maggiore, porta il numero d'opera 135 con dedica all'amico e commerciante di stoffe Johann Nepomuk Wolfmayer, proprietario a Vienna, insieme ad Alois Prigel, della casa commerciale "Johann Wolfmayer & Comp.". Pubblicato dall'editore Schlesinger, il *Quartetto* appare nell'agosto 1827 nell'edizione originale di Parigi (in parti), seguita in autunno dall'edizione berlinese (in partitura e parti).

L'op. 135 viene eseguita per la prima volta postuma, il 23 marzo 1828, in una "Privat-Unterhaltung" ("intrattenimento privato"), del violoncellista Joseph Linke presso il Musikverein Hall di Vienna a cura dello Schuppanzigh Quartet. Della data di conclusione dell'opera, abbiamo prova da una lettera di Beethoven, datata 13 ottobre, all'editore Tobias Haslinger: "Il quartetto per Schlesinger è già terminato, ma non conosco ancora il modo più sicuro per inviartelo, in modo che tu possa essere così gentile da consegnarlo a Tendier e Manstein e ricevere anche il denaro per esso". In un'altra lettera, inviata lo stesso giorno ad Adolph Martin Schlesinger a Berlino, il compositore scrive: "Il quartetto è terminato, ma non ancora interamente copiato; sarà comunque pronto per la consegna tra qualche

giorno”. Infine, sulle parti autografe che compila subito dopo aver completato la partitura, Beethoven annota: “Nuovo quartetto di L. v. Beethoven, Gneixendorf, 30 ottobre 1826”.

Il *Quartetto* op. 135, perla preziosissima e conclusiva di quello straordinario itinerario compositivo dedicato ai quattro strumenti ad arco avviato nel 1801 con i sei lavori dell’op. 18, appartiene all’ultimo gruppo di 6 *Quartetti* in cui sono concentrate ormai quasi esclusivamente le energie creative del compositore di Bonn: dall’op. 127 iniziato nel 1823, dopo una pausa di una dozzina di anni dal precedente impegno quartettistico (op. 95, del 1810) all’op. 135 appunto, passando per i meravigliosi esiti delle op. 130 (1825-1826), 131 (1826), 132 (1825) e 133 (1825-1826, la *Grande fuga* per quartetto d’archi in si bemolle maggiore, inizialmente prevista come finale dell’op. 130). Come suggerito nella monumentale opera in 5 volumi *Ludwig van Beethovens Leben* di Alexander Wheelock Thayer (uno dei primi e più autorevoli biografi del compositore tedesco), completata da Hugo Riemann, l’op. 135 sarebbe stata in origine concepita in tre tempi, priva cioè dell’Adagio.

Molto si è discusso sul significato dell’enigmatica epigrafe posta dal compositore in testa all’ultimo movimento e recante il tema dell’introduzione (Grave) e il suo rovescio, il tema dell’Allegro, con sotto la frase “Der schwer gefasste Entschluss” (La decisione presa a fatica) seguita dalla domanda: “Muss es sein?” (Deve essere?) e dalla risposta: “Es muss sein! Es muss sein!” (Deve essere! Deve essere!). Non si tratterebbe tuttavia di un messaggio filosofico relativo alla volontà creatrice o di un richiamo al senso ultimo dell’esistenza (un imperativo “dover essere”), quanto piuttosto, e con più leggerezza, del materiale tematico e delle parole di un canone scherzoso inviato da Beethoven, pochi mesi prima della stesura dell’op. 135, a un suo



“Der schwer gefasste Entschluss”: manoscritto di Beethoven e trascrizione a stampa.

Ecco, mio caro amico, il mio ultimo quartetto. Sarà l'ultimo; e in effetti mi ha dato molta pena. Perché non sono riuscito a comporre l'ultimo movimento. Ma poiché le tue lettere me lo ricordavano, alla fine ho deciso di comporlo. Ed è per questo che ho scritto il motto: “La difficile decisione – Deve essere? – Deve essere, deve essere!”
Beethoven

“Mentirei se io dicessi che è troppo difficile per me nei passaggi: è l'insieme che è difficile. In realtà nella musica di Beethoven, com'egli aveva giustamente rivelato, non vi sono difficoltà di tecnica ma a renderla difficile è soltanto l'originalità, che non si lascia subito afferrare.” Il primo violino Ignaz Schuppanzigh non doveva aver dimenticato né le parole, né il tono sprezzante con cui Beethoven aveva risposto ad un suo rilievo circa un passo da lui reputato non “violinistico”, non confacente cioè alle possibilità tecniche e al carattere del suo strumento: “Credete voi che io pensi al vostro povero violino, quando lo spirito mi parla?”

Luigi Magnani (in Beethoven nei suoi Quaderni di Conversazione)

ammiratore dilettante violinista, “reo” di aver fatto eseguire privatamente senza autorizzazione il *Quartetto* op. 130, con l’intimazione di risarcire con un indennizzo di 50 ducati il violinista Ignaz Schuppanzigh, detentore dell’esclusiva per l’esecuzione dei *Quartetti*.

Rispetto agli altri cinque capolavori che lo precedono, caratterizzati da ampie dimensioni e da una complessa densità espressiva e stilistica oltre che da ardite sperimentazioni, il *Quartetto* in fa maggiore offre dimensioni contenute, insieme a un’atmosfera, salvo rari momenti concentrati nel tempo lento e nello sviluppo dell’Allegro finale, di contemplativa serenità incline a un’umoristica leggerezza e a una pervasiva luminosità che lo allontanano dalle ardue profondità e dalle rilevanti ampiezze fin lì perseguite. L’impronta architettonica sembra ora orientata a una più rassicurante articolazione in quattro movimenti, declinati rispettivamente in forma-sonata, scherzo, tempo lento tripartito, finale. Ma a ben vedere, già dall’Allegretto iniziale, l’elaborazione del discorso da parte di Beethoven fa ricorso a una frammentazione e proliferazione di motivi che eludono una vera e propria funzionalità tematica e contraddicono un ritorno agli stilemi del passato. L’apertura, con il gioco di domanda e risposta tra viola e violino primo, introduce a un percorso dall’impianto architettonico esemplare, con una sapiente calibratura dei registri e un equilibratissimo risparmio della presenza o assenza fonica degli strumenti, in grado di illuminare i materiali proposti da diverse angolature espressive.

All’essenzialità è improntato anche il secondo movimento (Vivace), uno Scherzo la cui trasparente semplicità atmosferica serve a liberare un’intrinseca vivacità armonica (che si manifesta in affascinanti scarti cromatici o modulazioni dal significativo impatto drammatico), un’animata pulsazione ritmica e una

ricchissima strategia timbrica e dinamica basata sulla stringente giustapposizione di momenti in *pianissimo* ad altri in *fortissimo*, con zone di riduzione dell'intensità spinte fino al *ppp*.

Il terzo movimento (Lento assai, cantante e tranquillo), definito in un appunto dal compositore "Süsser Ruhegesang" (Dolce canto di pace), segna l'approdo, con la curatissima modellazione del suo tema principale e l'opacità dei colori timbrici e armonici, a una dimensione di meditata concentrazione. L'esemplare sintesi formale tripartita, con l'innesto di un tema con variazioni nella zona centrale, offre un'ulteriore prova del supremo magistero beethoveniano raggiunto attraverso la massima semplicità e riduzione dei mezzi.

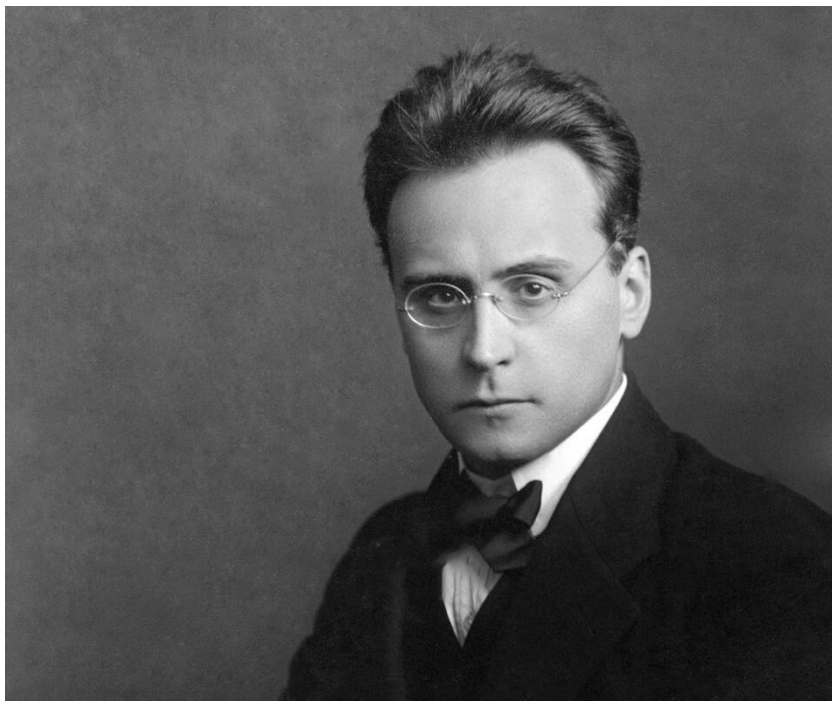
L'ultimo movimento si apre con l'introduzione lenta e meditativa (Grave ma non troppo tratto), riconducibile alla faticosa domanda ("deve essere?"), cui segue, con aspro contrasto, l'Allegro (con l'inappellabile risposta: "deve essere!"). Nello sviluppo riappare il Grave, seguito poi da un andamento brillante e spensierato, in alcuni tratti persino umoristico, in un commiato leggero e sorridente del Maestro, non solo da questa mirabile opera, ma dal suo intero percorso quartettistico e in definitiva compositivo.

Anton Webern si innesta con il suo percorso creativo, al tempo stesso distinguendosi per originalità linguistica e autonomia estetica, nel quadro radicale e oltremodo innovativo di quella cosiddetta Seconda scuola di Vienna (per distinguerla dall'aurea stagione di Haydn, Mozart e Beethoven) capitanata da Arnold Schönberg, suo maestro dal 1904 al 1908, e completata dall'altro grande allievo del promotore della atonalità e successivamente del metodo dodecafonico, Alban Berg. È degli anni trascorsi sotto la guida schoenberghiana, l'avvio di lavori

come la *Passacaglia* op. 1 per orchestra, i *Fünf Lieder* per canto e pianoforte op. 3 su poesie di Stefan George, il *Quintetto* per quattro archi e pianoforte (senza n. d'opera). Così, appartengono alla prima produzione weberniana seguita al periodo di apprendistato, fin dal 1909, quel gruppo concentrato di composizioni che ne definiscono già l'originalissima cifra stilistica ed estetica: ne fanno parte, oltre ai *Sechs Stücke* per orchestra op. 6 (1909), i *Vier Stücke* per violino e pianoforte op. 7 (1910), i *Zwei Lieder* per canto e strumenti op. 8 (1910) su poesie di Rainer Maria Rilke, oltre, o persino soprattutto, ai due capolavori quartettistici qui proposti, i *5 Movimenti per quartetto d'archi* op. 5, del 1909, e le *Sei Bagatelle*, sempre per la stessa formazione, del 1913.

Inutile sottolineare l'impressionante coincidenza temporale, in questo stretto giro di pochi anni, con la nascita e la creazione di altri folgoranti caposaldi della nuova musica proposta dalle cosiddette avanguardie storiche: basti citare, del solo Schoenberg, il *Quartetto per archi* n. 2 in fa diesis minore op. 10 (1907-1908), i *Tre Pezzi per pianoforte* op. 11 (1909), i *Cinque pezzi per orchestra* op. 16 (1909), l'*Erwartung* op. 17 (1909), *Die glückliche Hand* op. 18 (1910-1913), i *Sei Piccoli pezzi per pianoforte* op. 19 (1911), il *Pierrot lunaire* op. 21 (1912); e di Alban Berg, per dire il sorprendente allineamento sulla via di nuove modalità di espressione e di linguaggio sonori, la *Sonata per pianoforte* op. 1 (1907-1908), i *Vier Lieder* op. 2 (1909-1910), il *Quartetto d'archi* op. 3 (1910), i *Quattro pezzi per clarinetto e pianoforte* op. 5 (1913).

Con i *5 Movimenti per quartetto* op. 5, Webern inaugura la propria personalissima via all'astrattismo musicale, innervato di riferimenti espressionistici, in piena adesione alle proposte rivoluzionarie del proprio maestro (atonalità, apertura progres-



Webern

I tempi erano semplicemente maturi per la scomparsa della tonalità. Naturalmente si trattò di una lotta feroce; si dovettero superare inibizioni del tipo più spaventoso, la paura panico: "È possibile, allora?". Così accadde che gradualmente si scrisse un pezzo, con fermezza e consapevolezza, che non era più in una tonalità definita.

L'unità è sicuramente la cosa indispensabile affinché esista un significato. Unità, per essere molto generali, è l'instaurazione della massima correlazione tra tutte le parti componenti... l'obiettivo è rendere il più chiare possibile le relazioni tra le parti dell'unità; in breve, mostrare come una cosa conduce all'altra.

Allora, come ascoltano le persone la musica? Come la ascoltano le masse? A quanto pare devono essere in grado di aggrapparsi a immagini e "stati d'animo" di qualche tipo. Se non riescono a immaginare un campo verde, un cielo azzurro o qualcosa del genere, allora sono fuori dalla loro portata.

Anton Webern

siva al totale cromatico, *Klangfarbenmelodie* - ovvero melodia di timbri), ma con una cifra che si distingue immediatamente, e in particolare a partire da quest'opera per proseguire con le *Bagatelle* op. 9, dai coevi approdi schoenbergiani: al rigore formale e all'asciuttezza contrappuntistica, Webern associa un'estrema e inedita essenzialità che scaturisce in quella aforistica concisione di grumi sonori rappresi e al tempo stesso sospesi in una dimensione spaziale rarefatta, carica tuttavia di una potente tensione espressiva. Questa strada, che manifesta, come scrive Luigi Rognoni, una "tendenza alla concentrazione espressiva, come riduzione del campo sonoro alla percezione pura e immediata dell'immagine interiore", conduce a un prosciugamento dell'opera nella sua essenzialità ritmica, motivica e temporale (la durata complessiva dei 5 *Movimenti* è intorno ai 12 minuti), ma al tempo stesso acuisce le strategie esplorative delle potenzialità timbriche e dinamiche degli strumenti in ordine alle più addensate ragioni espressive, coerenti con la condizione solipsistica e afasica dell'individuo contemporaneo.

L'"enigmatica istantaneità", come la definisce ancora Rognoni, restituisce, nei cinque movimenti che "classicamente" si succedono con alternanza di rapidità e lentezza, una personalissima e culminante interiorizzazione espressionista, originalissimo contributo all'idea di astrattismo musicale. Si è soliti rinviare, come esempio di un'insuperabile strategia aforistica in musica, ai *Sei Piccoli pezzi per pianoforte* op. 19 di Schoenberg, che tuttavia giungeranno a ultimazione, significativamente, nel 1911, due anni dopo, dunque, la realizzazione dell'op. 5 weberniana.

La linea "stenografica" di una essenzialità di materiali e di gesti portati alle conseguenze più estreme, si perfeziona e radicalizza con le *Sei Bagatelle* op. 9, come detto, del 1913. Ese-

guitte per la prima volta a Donaueschingen il 19 luglio 1924 e pubblicate lo stesso anno dalla Universal Edition di Vienna, recano la dedica ad Alban Berg. Il distillato ancora più radicale di essenzialità e tensione raggiunge qui dimensioni assolutamente inedite. Estreme appaiono infatti, per brevità, le dimensioni delle sei *Bagatelle*: la prima comprende dieci battute, la seconda e la quarta soltanto otto, la terza e sesta nove, e la quinta, che è la più lunga, si sviluppa in tredici misure. L'intero lavoro non supera, nella sua durata complessiva, i tre minuti e mezzo.

Nella sua premessa all'edizione del '24 dell'opera, Arnold Schoenberg si sofferma proprio sulla questione della brevità: "Per quanto persuasivo sia il modo in cui la brevità di questi pezzi parla in loro favore, per tanto necessaria è dall'altra parte una intercessione a favore di tale brevità. Si consideri quale sobrietà è necessaria per esprimersi con tanta brevità. Ogni sguardo può estendersi in un poema, ogni sospiro in un romanzo. Tuttavia, esprimere un romanzo con un unico gesto, una felicità con un sol respiro: una tale concentrazione non può trovarsi che là dove ogni sentimentalismo è assente nelle stesse proporzioni. Comprenderà questi pezzi solo chi partecipa della fede che attraverso i suoni si può dire qualcosa che nessun altro linguaggio può significare. Ad una critica essi resistono tanto poco quanto ogni altra fede. Se la fede può smuovere le montagne, la miscredenza le può rendere inesistenti. Contro simile impotenza la fede è impotente. Sa il suonatore ora, come egli deve suonare questi pezzi e l'ascoltatore come li deve ricevere? Suonatori credenti e ascoltatori disposti possono mancare di abbandonarsi e di comunicare reciprocamente? Ma cosa si deve fare con i pagani? Fuoco e spada possono costringerli al silenzio; solo i credenti possono sentirne la suggestione. Possa risuonare fino a loro questo silenzio!"

L'apice qui raggiunto di concentrazione aforistica si traduce - grazie a un ulteriore e ancor più radicale sfruttamento del totale cromatico, delle moltiplicate strategie dinamiche spinte fino alle soglie dell'udibile, della diversificata e sempre mutevole scansione ritmica, delle ramificate potenzialità della *Klangfarbenmelodie* -, si traduce, dicevamo, in un'estrema e straordinaria penetrazione dei significati espressivi, al punto di spingere Adorno a parlare di una "stratificazione enigmatica dell'approfondimento che interroga gli abissi". La difficoltà di ascolto, ancorché di esecuzione, dell'op. 9 di Webern passa evidentemente attraverso una trasformazione stessa della lente d'osservazione, spinta a entrare in questi microcosmi di massima concisione ma dove tantopiù si deve rilevare e percepire il lavoro meticolosissimo di cesellatura e al tempo stesso di spoliazione: abolita qualsiasi ripetizione, elusa ogni simmetria formale, attuato il contenimento delle sonorità portate solo raramente al *forte*, escluso totalmente ogni riferimento tonale, accentrato il discorso in motivi essenziali e scarnificati, Webern impartisce con impressionante minuziosità le indicazioni relative all'intensità e alle modalità di produzione del suono, funzionali alla determinazione dei frammenti che pervengono al nostro ascolto come schegge e accenni destinati a risolversi nel silenzio.

Esiste un vasto repertorio della musica cosiddetta colta (ma non solo) che si rifà, in vario modo, a musiche preesistenti, appartenenti cioè a un qualche passato musicale più o meno prossimo, più o meno remoto. Che si tratti di citazione letterale o di rimando sottinteso, di reminiscenza psicologica o di allusione parodistica, di evocazione atmosferica o di calco formale, in ogni caso si determina un processo moltiplicatore - "musica al quadrato", verrebbe da dire - attraverso il quali una data mu-

sica si nutre di altre musiche o una certa materia compositiva penetra in un altro brano occupandone uno spazio più o meno esteso, così da qualificarne, una volta venuta a contatto con il nuovo ambiente sonoro, l'identità poetica e stilistica.

Rientra in questa speciale tipologia creativa, declinata nella modalità particolare dell'autocitazione, il *Quartetto* n. 14 in re minore, D. 810 "Der Tod und das Mädchen" (La morte e la fanciulla), composto da **Franz Schubert** nel marzo del 1824, eseguito per la prima volta in forma privata a Vienna il 1° febbraio 1826 presso l'abitazione di Josef Barth, un tenore amico del compositore, e pubblicato postumo da Czerny nel 1831. Come altri lavori di Schubert (per esempio il *Quintetto* in la maggiore "La Trota", D. 667), anche il *Quartetto* D. 810 è la trasposizione strumentale per la formazione cameristica del materiale tematico di un precedente componimento liederistico per voce e pianoforte, nel caso specifico l'omonimo e celeberrimo Lied realizzato nel 1817 su testo di Matthias Claudius, che serve qui da serbatoio melodico in particolare per il secondo movimento (Andante con moto) il cui tema con variazioni è basato sul motivo principale del brano vocale, precisamente sul corale introduttivo che accompagna le parole della morte.

Nel complesso si tratta di un lavoro di mirabile perfezione stilistica, giustamente amato da pubblico ed esecutori per la raffinatezza della struttura armonica, oltre che per il sorprendente equilibrio fonico tra le parti e lo sviluppo tematico che ne fanno un vertice della produzione quartettistica schubertiana.

Avviato da un Allegro, basato sul consueto schema della forma-sonata, in cui due temi dall'opposta natura espressiva e contenutistica (l'uno cupo ed energicamente umbratile, l'altro più serenamente affettuoso) si fronteggiano, a voler già da subito delineare la particolare atmosfera emotiva e psicologica



Il tema del Lied “La morte e la fanciulla”

Nessuno comprende il dolore di un altro, nessuno comprende la gioia di un altro... La mia musica è il prodotto del mio talento e della mia miseria. E ciò che ho scritto nella mia più grande angoscia è ciò che il mondo sembra apprezzare di più.

Franz Schubert

Il mio amore per Schubert è molto serio, probabilmente proprio perché non è un capriccio passeggero. Dov'è un genio come il suo, che si libra in alto con tanta audacia e sicurezza? Per me è come un figlio degli dei, che gioca con il tuono di Giove, sebbene a volte lo maneggi in modo bizzarro. Ma suona in una tale regione, a una tale altezza, a cui gli altri sono ben lontani dal sollevarsi...

Johannes Brahms

Pensa a un uomo la cui salute non potrà più ripristinarsi, e che per pura disperazione rende le cose peggiori invece che migliori. Pensa, intendo, a un uomo le cui più luminose speranze sono diventate nulla, per cui amore e amicizia sono diventate una tortura, e di cui l'entusiasmo per la bellezza sta velocemente sparendo; e chiediti se un uomo così non è davvero infelice.

Franz Schubert

dell'opera, il *Quartetto* prosegue con il già richiamato secondo movimento, attraversato da una rassegnata mestizia di cui si fa portavoce il tema principale sottoposto poi alle variazioni, segnalato dallo stesso Schubert come messaggio consolatorio pronunciato simbolicamente dalla morte: "Non aver paura, non ti faccio male. Riposerai dolcemente sulle mie braccia". La straordinaria intensità e trasporto del lirismo che avvolge e innerva le cinque variazioni costituisce la base su cui il compositore manifesta una più diffusa e mirabile atmosfera spirituale, diversificata nella terza e quinta variazione grazie a una più tesa e animata inclinazione, a rappresentare la difficoltà ad accettare il peso doloroso dell'esistenza.

Segue il terzo movimento (Scherzo. Allegro molto) - ponte di raccordo tra il riflessivo Andante e il drammatico Finale -, caratterizzato dall'incedere brillante e da un ritmo sincopato che lascia spazio, nel Trio, a una fase di più distesa cantabilità. Chiude l'opera il Presto conclusivo, ricco di colori sgargianti e di energico dinamismo cinetico, basato su due temi diversificati per clima e pregnanza espressiva, l'uno più evidentemente vivace e brillante, l'altro dalla natura più distesamente cantabile.

Conclude il *Quartetto*, massima espressione schubertiana in questo genere compositivo, l'energico e appassionato Presto, degno epilogo di un magistrale capolavoro che sembra qui prefigurare, per pienezza fonica e strutturale, gli esiti più maturi del tardoromanticismo sinfonico.

QUARTETTO HAGEN

Lukas Hagen, violino
Rainer Schmidt, violino
Veronika Hagen, viola
Clemens Hagen, violoncello

Il Quartetto Hagen presenta una carriera senza precedenti, che si estende su quattro decenni. Ha iniziato nel 1981 con una serie impressionante di premi conferiti dai più importanti concorsi cameristici internazionali e con un contratto in esclusiva con la Deutsche Grammophon, per la quale ha inciso più di 45 CD, registrazioni nate per esplorare il repertorio quartettistico, quasi infinito, da cui si è sviluppato il profilo inconfondibile del Quartetto Hagen. Per la casa discografica Myrios ha inciso il Quintetto per clarinetto di Johannes Brahms con Jörg Widmann e i Quartetti per archi di Wolfgang Amadeus Mozart, incisioni che hanno ottenuto prestigiosi premi internazionali, tra cui Diapason d'Or e Choc de la Musique.

Il Quartetto Hagen è membro onorario della Konzerthaus Wien dal 2012 e ha ricevuto il Concertgebouw Amsterdam Prijs nel 2019 per i suoi molti anni di contributo artistico.

Il repertorio del quartetto è costituito da programmi illuminanti e intelligentemente combinati, che abbracciano l'intera storia del quartetto d'archi, e di frequente il Quartetto ha lavorato a stretto contatto con i compositori della sua generazione, anche commissionando nuove opere.

Molte le collaborazioni con celebri musicisti: Nikolaus Harnoncourt, György Kurtág, Maurizio Pollini, Mitsuko Uchida, Sabine Meyer, Krystian Zimerman, Heinrich Schiff, Jörg Widmann, Kirill Gerstein, Sol Gabetta e Gautier Capuçon.

Nella stagione 2024/25 il Quartetto Hagen si è concentrato sui quartetti per archi di Haydn, Schumann, Janáček e Brahms, ma ha eseguito anche quintetti di Mozart e Brahms con Sabine Meyer e Jörg Widmann, e di Schubert con Julia Hagen e Gautier Capuçon. Le recenti tournée hanno portato il Quartetto Hagen in Francia, Norvegia, Germania, Italia, Paesi Bassi, Svizzera, Inghilterra e Stati Uniti. Oltre al ciclo alla Wiener Konzerthaus, il Quartetto Hagen si è esibito anche alla Pierre Boulez Saal di Berlino, alla Wigmore Hall di Londra e al Concertgebouw di Amsterdam.

Per un gran numero di giovani quartetti d'archi, il Quartetto Hagen rappresenta un modello di qualità, pluralità stilistica e impegno nell'esecuzione dei brani dei compositori prescelti per i singoli programmi.

In qualità di insegnanti e mentori presso il Mozarteum di Salisburgo, la Hochschule di Basilea e in occasione di masterclass internazionali, trasmettono questo patrimonio di esperienza ai loro colleghi più giovani.

Il Quartetto Hagen suona strumenti antichi costruiti da maestri italiani.



© Audrey Grile

FONDAZIONE
iTeatri
REGGIO EMILIA

FONDATORI ORIGINARI ISTITUZIONALI



FONDATORI ORDINARI



CONFINDUSTRIA REGGIO EMILIA



CON IL SOSTEGNO DI



Le attività di spettacolo e tutte le iniziative per i giovani e le scuole sono realizzate
con il contributo e la collaborazione della Fondazione Manodori



AMICI DEI TEATRI

CARTA PLATINO



MaxMara



CARTA ORO



CARTA AZZURRA



G.B. E.



CARTA ARANCIONE

Gianna Alfier Pazzaglia, Loredana Allievi, Luigi Bartoli, Renzo Bartoli, Giulio Bazzani, Paola Benedetti Spaggiari, Angelo Campani, Paolo Cirilini, Francesca Codeluppi, Anna Fontana, Maria Paglia, Maurizio Tosi

CARTA VERDE

Leonardo A., Gloria Acquarone, Giorgio Allari, Carlo Artioli, Maria Luisa Azzolini, Claudia Bartoli, Mauro Benevelli, Laura Bertazzoni, Filippo Maria Bertolini, Donata Bisi, Paolo Bonacini, Maurizia Bonezzi, Maurizio Bonnici, Andrea Capelli, L.C., Giulia Cirilini, Giuseppe Cupello, Annamaria Davoli, Emilia Giulia Di Fava, Marisa Vanna Ferrari, Maria Grazia Ferrarini, Milva Fornaciari, Mario Franchella, Anna Lisa Fumagalli, Lia Gallinari, Valeria Gasparini, Paolo Genta, Giuseppe Gherpelli, Enrica Ghirri, Silvia Grandi, Claudio Iemmi, Stefano Imovilli, Liliana Iori, Daniele Iotti, Luigi Lanzi, Federica Ligabue, L.M., Adriana Magnanini, Danilo Manini, Roberto Meglioli, Monica Montanari, Marco Sante Montipò, Maria Rosa Muà, Roberto Parlangeli, Ramona Perrone, Marta Reverberi, Teresa Salvino, Viviana Sassi, Daniela Spallanzani, Roberta Strucchi, Graziella Tarabusi, M.V., Giorgio Vicentini, Monica Vivi, Ilaria Zucca

CARTA ROSSA

Alberto, Beatrice, Filippo, Irene, Matilde, Tommaso,
Grazia Ferretti, Debora Formisano, Franco Francia, Fosco Guidi, S.P., D.S., P.S.

BENEMERITI DEI TEATRI

Amedeo Amodio, Vanna Belfiore, Davide Benati, Liliana Così, Giuliano Della Casa, Deanna Ferretti Veroni,
Omar Galliani, Marta Scalabrini Rosati, Corrado Spaggiari, Giuliana Treichler *in memoria di Sergio Treichler*

Fondazione I Teatri di Reggio Emilia, 2025

A cura dell'Area Comunicazione ed Editoria

Citazioni a cura di Giulia Bassi

L'editore si dichiara pienamente disponibile a regolare le eventuali spettanze relative a diritti di riproduzione per le immagini e i testi di cui non sia stato possibile reperire la fonte.

Fondatori



PROVINCIA
DI REGGIO EMILIA

iren

Con il sostegno di



Regione Emilia-Romagna

FONDAZIONE
PIETRO MANCORI