

**Leonidas Kavakos** si è affermato sulla scena internazionale come artista di raro talento, virtuosismo ed integrità. Le sue eccellenti capacità sono state riconosciute da quando era ancora adolescente. Ha vinto il Concorso Sibelius nel 1985 e poi il Premio Paganini nel 1988; in seguito a questi successi, è stato invitato da numerose orchestre europee, del Nord America e dell'Estremo Oriente e, nel tempo, la sua fama è cresciuta e si è consolidata. Leonidas Kavakos si esibisce in concerto con i direttori e le orchestre più importanti e partecipa ai più rinomati festival internazionali, sia in recital sia in formazioni cameristiche. Nelle recenti stagioni, Leonidas Kavakos è apparso come solista con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Sinfonica di Atlanta, la Filarmonica di Berlino, la Sinfonica di Boston, l'Orchestra del Festival di Budapest, la *Royal Concertgebouw Orchestra*, la Staatskapelle di Dresda, la Filarmonica Israeliana, la Filarmonica della Scala, la London Symphony Orchestra, la London Philharmonic Orchestra, la National Symphony Orchestra, la New York Philharmonic, la Tonhalle e molte altre. Ha collaborato con direttori del calibro di quali Pierre Boulez, Riccardo Chailly, Myung-Whun Chung, Gustavo Dudamel, Christoph Eschenbach, Iván Fischer, Alan Gilbert, Valery Gergiev, Bernard Haitink, Daniel Harding, Paavo Jarvi, Zubin Mehta, Anthony Pappano, Christian Thielemann ed Osmo Vänskä. Kavakos si contraddistingue sempre di più anche come direttore di talento e maestra considerevoli. Dall'ottobre 2007 al settembre 2009 è stato Direttore Artistico della Camerata Salzburg, di cui era già Direttore Ospite Principale dal 2002. Ha diretto, tra le altre, l'Orchestra Filarmonica della Scala e l'Orchestra Sinfonica di St. Louis ed apparirà come direttore o direttore/solista con l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, la Filarmonica di Budapest, la Sinfonica di Houston, l'Orchestra of the Age of Enlightenment, la Filarmonica di Rotterdam e l'Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino. Nel campo della musica da camera, Leonidas Kavakos ha collaborato con musicisti del calibro di Gautier e Renaud Capuçon, Natalia Gutman, Emanuel Ax, Helene Grimaud, Nicholas Angelich, Nikolai Luganzki, Elisabeth Leonskaya ed Enrico Pace. E' spesso invitato come *artist-in-residence* dal Southbank Centre e dalla Wigmore Hall di Londra, dalla Gewandhaus di Lipsia, dalla Filarmonica di Rotterdam e dalla Tonhalle di Zurigo, per citarne alcuni. Kavakos ha al suo attivo numerose registrazioni. Suona il violino Stradivari 'Falmouth' del 1692 ed un Giovanni Battista Guadagnini del 1782 (Torino).

**Enrico Pace** è nato a Rimini nel 1967. Ha studiato pianoforte con Franco Scala, prima al Conservatorio Rossini di Pesaro e, successivamente, all'Accademia Pianistica di Imola. Ha inoltre studiato direzione d'orchestra e composizione. I primi riconoscimenti sono arrivati al Concorso Internazionale di Stresa “Premio Yamaha” nel 1987 e, dopo due anni, alla seconda edizione del Concorso Internazionale Franz Liszt di Utrecht, vero e proprio punto di svolta della sua carriera. Da allora Enrico Pace si è esibito in tutta Europa, in rinomate sale da concerto, tra cui il Concertgebouw di Amsterdam, la Sala Verdi del Conservatorio di Milano, il Teatro alla Scala di Milano, il Festival Pianistico di Brescia e Bergamo. Appare inoltre regolarmente a Roma, Firenze, Berlino, Monaco di Baviera, Dortmund, Salisburgo (nell'edizione del 1999 della Festspiele, come parte del progetto realizzato intorno a Maurizio Pollini), Dublino e Sud America. Invitato a suonare a numerosi festival

internazionali, tra cui La Roque d’Anthéron, Rheingau e Husum, si esibisce con orchestre prestigiose, tra cui la Royal Orchestra del Concertgebouw, l’Orchestra Filarmonica di Rotterdam, l’Orchestra Filarmonica e l’Orchestra da Camera della Radio Olandese, la Filarmonica di Monaco, la *BBC Philharmonic Orchestra*, l’Orchestra Nazionale di Santa Cecilia di Roma le Orchestre Sinfoniche di Sydney e Melbourne, la *Berliner Sinfonie-Orchester*, la *MDR-Sinfonieorchester* di Lipsia, la Camerata Salzburg, la *Sinfonieorchester St. Gallen*, l’Orchestra Filarmonica di San Pietroburgo, l’Orchestra Filarmonica di Varsavia (risuotendo grande successo in occasione di una sostituzione di Martha Argerich), l’Orchestra Filarmonica di Stato di Brno (Repubblica Ceca), l’Orchestra Sinfonica di Malmö, la *RTE National Symphony Orchestra*, l’Orchestra Sinfonica G. Verdi di Milano, la *Residentie Orchestra*, la Sinfonietta di Amsterdam, la Gelders Orchestra, la Symfonieorkest delle Fiandre e le Orchestre di Johannesburg e Città del Capo. Ha collaborato con direttori d’orchestra come Eliahu Inbal, Jan Latham-Koenig, Jiri Kout, Yuri Temirkanov. Pace affianca agli impegni solistici un’intensa attività cameristica; ha collaborato con il Quartetto Shostakovic, il Quartetto Keller, il Quartetto Vanbrugh, il Quartetto Prometeo e la cornista Marie Luise Neunecker. Prende regolarmente parte a numerosi Festival di Musica da Camera tra cui quelli di Delft, Risør in Norvegia, Kuhmo in Finlandia, Stresa, West Cork in Irlanda, Al Bustan in Libano e Moritzburg in Germania. Dalla stagione 1997-1998 Enrico Pace ha instaurato una fruttuosa collaborazione con il violinista Frank Peter Zimmermann, con il quale si esibisce regolarmente in Europa, Estremo Oriente e Sud America. Nel 2006, Sony Classical ha pubblicato la loro interpretazione della Sonata No. 2 di Busoni e, nel 2007, le sei Sonate per violino e pianoforte BWV 1014-1019 di Bach. Inoltre, dal 2006 Enrico Pace si esibisce in recital con il violinista Leonidas Kavakos in tante città d’Europa e Stati Uniti. Insieme al violoncellista Patrick Demenga e allo stesso Kavakos sono stati pubblicati per Sony Classical i Trii per pianoforte di Mendelssohn. Suona per la prima volta a Venezia.

#### Le sonate per violino e pianoforte opera 12 e opera 30 di Werner Ziegler

Le prime due Sonate dell’op. 12 sono di proporzioni mozartiane, ed in entrambe il primo tempo presenta uno sviluppo assai breve: caratteristica, questa, di molte sonate di Mozart, mentre invece Beethoven mostrerà più tardi di preferire uno sviluppo di lunghezza quasi pari a quella dell’esposizione e della riesposizione. Per bilanciare la brevità dello sviluppo Beethoven, al contrario di quanto avrebbe fatto Mozart, conclude però il tempo con una coda molto ampia; la struttura diventa quindi la seguente: Esposizione: 87 battute / Sviluppo: 36 battute / Riesposizione: 80 battute / Coda: 42 battute. Il primo tempo è tutto impostato sul primo tema, mentre il secondo tema ha carattere episodico e non compare né nello sviluppo né nella coda. Il primo tema pare ora un valzer (all’inizio), ora una pastorale (alla fine), e Beethoven gioca abilmente con questa duplice caratteristica. Accanto al primo tema acquista un certo rilievo contrastante, invece del secondo tema, il tema di conclusione, esposto insieme da pianoforte e violino, che inizia con un movimento melodico (quarta ascendente-terza discendente) prediletto da Beethoven, il

quale se ne servirà molte volte (è la cellula melodica che circola ancora negli ultimi quartetti e su cui è costruito il finale, intitolato “La difficile decisione”, del Quartetto op. 135).

Il secondo tempo, che è in forma di canzone (prima parte - seconda parte - ripetizione variata della prima parte e coda), presenta un primo tema costruito come il tema del secondo tempo della Sonata op. 12, n. 1. È un tema in due episodi, entrambi esposti alternativamente dal pianoforte e dal violino, e leggermente differenziati nel significato espressivo, perché il primo è doloroso, il secondo più sereno e con andamento da canzone popolare. È molto facile individuare i due elementi, perché l’esposizione, come dicevamo, avviene in questo modo: 1) primo elemento (pianoforte solo), 2) primo elemento (pianoforte e violino), 3) secondo elemento (pianoforte solo), 4) secondo elemento (pianoforte e violino). Segue il secondo tema, anch’esso in due episodi, ripetuti: questa volta i due strumenti suonano sempre scambiandosi le parti nelle ripetizioni. Il principio della sonata concertante, che è poi mantenuto nella ripetizione della prima parte e nella coda, viene quindi applicato con una certa sistematicità e rigidezza, che l’ascoltatore finisce per avvertire, anche se la bellezza espressiva delle melodie attrae principalmente la sua attenzione.

Il principio della sonata concertante viene applicato un po’ scolasticamente, e cioè con un quasi notarile conteggio dei momenti in cui l’uno o l’altro dei due partners deve fare da protagonista, anche nell’ultimo tempo. L’alternarsi rigido dei due strumenti è favorito dalla struttura della composizione: l’ultimo tempo è infatti un vero e proprio minuetto settecentesco con trio, con larghissima prevalenza delle frasi di quattro battute ciascuna. Ciò non toglie, naturalmente, che la composizione sia graziosissima. Vogliamo solo far notare l’adesione, non frequente in Beethoven, a moduli stilistici correnti. Nel trio Beethoven, secondo un uso caro a Mozart, impiega un tema che ha carattere di danza popolare (di Landler).

Al tempo di Beethoven era ancora d’uso che nelle raccolte di tre sonate l’ultima fosse la più virtuosistica. Quando si pubblicavano più sonate comprese sotto uno stesso numero d’opera era normale che alla prima esecuzione venissero presentate tutte. Ed è ovvio, quindi, che il compositore si preoccupasse di far sì che lui stesso ed i suoi esecutori avessero modo di mostrare alla fine la loro bravura, dopo aver dato prima prova di possedere le altre qualità (espressività, amabilità, spirito, grazia) che il pubblico amava veder esibite. Quest’uso va visto in un contesto tutto diverso da quello in cui si svolge oggi il concerto. Per intanto, alla fine del Settecento i concerti di musica da camera non erano, di norma, pubblici: erano concerti privati, offerti da aristocratici o da ricchi borghesi ai loro ospiti della serata. Gli ascoltatori non sedevano, come oggi, su sedie allineate l’una vicinissima all’altra e disposte su molte file: disposizione che sfrutta razionalmente - secondo la razionalità delle scatole di sardine - tutto lo spazio disponibile, ma che impedisce all’ascoltatore di spostarsi senza recare fastidio a un mucchio di persone. Nel Settecento gli ascoltatori sedevano su sedie, poltrone, divani disposti nella grande sala in ordine sparso, ed avevano a loro disposizione altre sale e salette nelle quali potevano spostarsi per fumare o bere o chiacchierare quando non gli andava più di sentire la musica. I concerti, inoltre, non venivano

sostenuti da un solo esecutore o da un solo complesso. Il programma del concerto comprendeva invece numeri variati (sonate per pianoforte o per pianoforte e uno strumento, trii o quartetti, qualche brano di canto). La durata era perciò di un’ampiezza - tre, anche quattro ore - che oggi renderebbe uno straccio persino l’ascoltatore più fanatico. Per avere un’idea di come si ascoltasse la musica nei concerti da camera del Settecento si può semmai pensare ai concerti estivi nei parchi inglesi, con il pubblico che siede un po’ dove vuole e con la possibilità di allontanarsi e di tornare. Nel Settecento, quindi, l’ultima sonata dava anche il segnale, a chi stava in un’altra stanza, che si era verso la fine di un’esibizione e si poteva tornare per le ultime piroette degli esecutori e per gli applausi (ma applaudivano solo gli uomini, perché le donne sorridevano ed agitavano tutt’al più il ventaglio: l’uso di «battere le mani gentili» arrivò di solito verso la fine dell’Ottocento, e fu una piccola rivoluzione di costume).

Il primo tempo della Sonata op. 13 n. 3 è molto virtuosistico, soprattutto per il pianista impegnato talvolta in un tipo di agilità brillante assai difficile. Il violino non viene impiegato in modo altrettanto virtuosistico, e quindi il costante equilibrio tra i due strumenti. così puntigliosamente perseguito nelle prime due sonate, viene a mancare (in gran parte dello sviluppo troviamo la scrittura delle sonate con accompagnamento, e anche con accompagnamento *ad libitum*). Il violino si trova però a dover superare alcuni passi assai malagevoli, perché pensati pianisticamente: Beethoven, come abbiamo detto all’inizio, non era un eccellente violinista, e quindi tendeva a concepire il virtuosismo in senso pianistico. Le proporzioni del primo tempo sono diverse da quelle del primo tempo dell’op. 12 n. 2: identico il numero di battute dello sviluppo (36), ma esposizione e riesposizione più brevi (67 e 70 battute ), cosicché non è necessaria la coda.

Nei gruppi di tre sonate, come abbiamo detto, la terza è la più virtuosistica e, per equilibrare l’insieme, ha il tempo lento più impegnato sul piano espressivo. Si pensi al lirico Adagio della Sonata op. 2 n. 3 per pianoforte e al drammatico Largo della Sonata op. 10 n. 3 per pianoforte. Anche l’Adagio della terza Sonata per pianoforte e violino è il più espressivo dei tre dell’op. 12. Il pathos beethoveniano non è così personale come nel Largo dell’op. 10 n. 3 (ricordiamo al lettore ciò che abbiamo detto prima: affrontando un genere nuovo Beethoven usa un linguaggio meno avanzato di quello a cui è pervenuto in un altro genere), e tuttavia il tipo di espressione si sta avviando verso il medium della poetica di Beethoven. Si noti l’impiego frequente del registro basso del pianoforte, che incupisce tutto il tessuto musicale. Il rondò finale è di nuovo molto brillante e, per il pianoforte, virtuosistico. Sarà facile notare il carattere nettamente mozartiano del tema principale, che avrebbe benissimo potuto essere il tema del rondò di un concerto per pianoforte di Mozart.

Le tre sonate op. 30 furono composte nel 1802, insieme con la Sonata per pianoforte op. 31 n. 3 e con la seconda Sinfonia, op. 36; furono pubblicate nel maggio del 1803, in un’edizione comune di due editori di paesi diversi (Austria e Inghilterra), con dedica all’Imperatore di Russia Alessandro I. La dedica fu probabilmente suggerita dal conte Rasumovsky, amico di Beethoven (sarà il dedicatario dei Quartetti op. 59, noti anche con il suo nome) ed ambasciatore russo a Vienna.

Tutta la Sonata op. 30 n. 1 è tessuta di richiami al Settecento, appena accennati o un po' più espliciti, ma sempre un poco vaghi e mascherati dalla vicinanza di elementi stilistici diversi: fatto che conferisce alla composizione un suo carattere particolare. Nel primo tempo il richiamo al Settecento è dato dal primo tema e dal primo elemento del secondo tema, riferibili entrambi ad un minuetto molto stilizzato.

Il primo tempo è di costruzione molto semplice, ma sarà opportuno segnalare alcune particolarità di struttura non consuete in Beethoven, soprattutto nel Beethoven di questo periodo. La transizione dal primo al secondo tema è estremamente breve (16 battute su 84 di tutta l'esposizione) e il secondo tema è formato da due elementi nettamente differenziati: l'attenzione dell'ascoltatore resta attratta soprattutto dal secondo elemento, ritmicamente più ricco e più frastagliato, e siccome il secondo elemento inizia in tonalità di Do diesis minore (mentre il primo è in Mi maggiore), l'impianto tonale dell'esposizione risulta, per chi ascolta, diverso da quello tradizionale. Alla riesposizione del secondo elemento del secondo tema riappare iniziando in Fa diesis minore, e quindi nella riesposizione si rinnova la sensazione di impianto tonale non completamente tradizionale.

Il secondo tempo è dominato da un bel tema espressivo, accompagnato da un ritmo caratteristico, che durante il periodo barocco veniva denominato «ritmo francese». La parte centrale è molto breve (21 battute e mezza su 105 battute di tutto il brano) e viene equilibrata con un'ampia coda (26 battute). La lunga persistenza del ritmo francese ed alcune ricche ornamentazioni fanno pensare che questo Adagio sia da porre nella prospettiva di recupero del passato che Beethoven perseguì quasi costantemente: in modo spesso ironico nel periodo di mezzo (si veda il secondo tempo della Sonata per pianoforte op. 31 n. 2, scritto poco prima della Sonata op. 30 n. 1), con estrema serietà negli ultimi anni.

Elementi di stile settecentesco si ritrovano anche nel finale, sia nel tema che in alcune variazioni. Ma qui non si potrebbe parlare di citazione stilistica, né ironica né nostalgica. I tratti settecenteschi possono essere riconosciuti per tali solo estraendoli dal contesto, caratterizzato invece da uno stile, e quindi da un tono espressivo che, sebbene non infrequente in Beethoven, viene di solito definito preschubertiano. Basta del resto ricordare il finale della Sonata in La maggiore per pianoforte, opera postuma, di Schubert, per rendersi conto di quanto prossimo al mondo poetico schubertiano sia il finale dell'op. 30 n. 1.

La Sonata in do minore, tempestosamente drammatica, corrisponde pienamente a quel particolare carattere espressivo, «beethoveniano» per antonomasia, che Beethoven conferisce spesso alle sue composizioni in do minore (Trio op. 1 n. 3, Sonata op. 13, Patetica, Quinta Sinfonia). Il carattere drammatico si impone fin dal primo tempo, anche perché Beethoven, per la prima volta, abolisce il ritornello, cioè la ripetizione integrale dell'esposizione. La novità strutturale è molto importante: Beethoven non aveva ancora mai deciso l'abolizione del tradizionale ritornello, neppure nei più drammatici primi tempi delle Sonate per pianoforte (l'op. 13 o l'op. 31 n. 2, contemporanea, questa, dell'op. 30 n. 2). Solo qualche anno più tardi, a partire dalla Sonata per pianoforte op. 57 (Appassionata) e dal Quartetto op. 59 n. 1, il primo tempo senza ritornelli sarebbe divenuto in Beethoven una forma alternativa al primo tempo con ritornelli. Nel

primo tempo dell'op. 30 n. 2, inoltre, la conclusione dell'esposizione e l'inizio dello sviluppo sono fusi insieme, cosicché la tensione emotiva del brano si prolunga senza soste o distensioni per un arco di tempo assai più lungo del normale. Questa zona, di 20 battute, che non può essere assimilata né all'esposizione né allo sviluppo, è seguita da uno sviluppo molto breve; e per equilibrare la brevità dello sviluppo, come abbiamo fatto notare già nella Sonata op. 12 n. 2, Beethoven introduce una coda molto ampia. Lo schema formale è dunque il seguente: Esposizione: Transizione dala esposizione allo sviluppo: Sviluppo: Riesposizione: Transizione dalla riesposizione alla coda: Coda: 75 battute / 20 battute / 30 battute / 83 battute / 10 battute / 37 battute. Il contrasto tra i due temi principali è molto accentuato. Il primo tema è formato da due elementi: il primo, subito ripetuto, è costituito da un suono lungo, cinque suoni brevi, un silenzio; il secondo è costituito da una scala discendente e da due accordi. Si osservi come, nel primo elemento, la sensazione di dramma imminente sia data soprattutto dai silenzi, che qui, come non di rado in Beethoven, sono importanti quanto e più dei suoni. Nel secondo elemento il senso drammatico è dato specialmente da un crescendo di sonorità che sbocca in un piano improvviso. Il primo tema è esposto dal pianoforte; quando il violino lo riprende, i silenzi sono colmati da un trillo del pianoforte nel registro basso, che aumenta ancora la drammaticità del passo. Dicevamo prima che i due temi principali sono molto contrastanti. Beethoven riduce poi a pochissime battute la transizione dal primo al secondo tema, e il secondo tema, in ritmo di marcia, giunge inaspettato ed acquista un valore antagonista. Nella conclusione Beethoven impiega tratti strumentali derivati da esercizi tecnici usuali sia per il pianoforte che per il violino, trasformando l'esercizio in fatto musicale del massimo interesse. Facciamo ancora notare come nella coda, dopo aver impiegato lungamente nel pianoforte le ottave spezzate (eseguite dalla mano sinistra), Beethoven passi poi all'esecuzione a mani alternate, molto più sonora. I passi a mani alternate non sono frequenti in Beethoven: diventeranno frequentissimi nei virtuosi romantici. Il furore drammatico del primo tempo ha sempre colpito i commentatori, a cominciare dal buon Barbette, che non esitava ad affermare: «Si direbbe che il primo tempo sia stato scritto sul campo di battaglia» (Beethoven, Parigi 1870). L'Adagio li ha colpiti per l'intensità del sentimento elegiaco. Ma, contrariamente a quanto potrebbero pensare i molti ascoltatori che ne sono rimasti commossi, l'Adagio sollevò più volte le riserve di alcuni commentatori. Le critiche riguardavano la scelta della tonalità, la bemolle maggiore, che, arrivando dopo il do minore del primo tempo e prima del do maggiore del terzo, fa sussistere troppo a lungo il suono do; la tonalità di la bemolle maggiore non permette inoltre al violino di spiegare una cantabilità calda e distesa. A noi pare che la scelta della tonalità non dia luogo agli inconvenienti lamentati; anzi, il fatto stesso che Beethoven avesse dapprima schizzato l'Adagio in sol maggiore, e l'abbia poi trasportato in la bemolle maggiore, non può essere senza significato. Noi crediamo che la scelta della tonalità sia dovuta a ragioni timbriche, e che il cambiamento dell'atmosfera timbrica basti a rendere varia la successione dei primi tre tempi. Il tono di la bemolle maggiore è sul violino, secondo la definizione di Berlioz (Grande trattato di stumentazione), «dolce, velato, molto nobile», sul pianoforte, con quattro tasti neri, la posizione allungata delle dita del pianista

rende un suono molto dolce. Beethoven usa inoltre la contrapposizione tra suoni lunghi del violino e suoni brevi e staccati del pianoforte, ed usa ornamentazioni leggerissime e morbidiissime nel registro basso del pianoforte. La scrittura strumentale è, in realtà di una finezza non ancora riscontrata nelle Sonate per pianoforte e violino, e dà luogo ad un insieme timbrico che contrasta fortemente con la sonorità tesa del primo tempo. Lo Scherzo e il Trio sono, inconsuetamente, nella stessa tonalità e presentano entrambi un carattere popolare, più accentuato nel Trio, che è svolto a canone; i temi dello Scherzo e del Trio sono costruiti sulla stessa cellula melodica. A quanto afferma lo Schindler (Beethoven, Munster 1840), quando pensava di redigere un'edizione completa delle sue opere Beethoven era del parere di eliminare molti scherzi e minuetti, e specialmente lo Scherzo dell'op. 30 n. 2, «perché poco in armonia col resto». Lo Schindler aggiunge ancora che «questo pezzo gli piaceva molto poco». Abbiamo riferito la testimonianza, perché spesso citata. Ma il famulus di Beethoven non è un testimone fidatissimo, ed alcune grosse imprecisioni che vengono poche righe più avanti fanno mettere in dubbio ciò ch'egli afferma. Il finale è in forma-sonata, ed è infuocato quanto il primo tempo. Il primo tema è formato da due elementi, uno ritmico (anche qui i silenzi hanno una grande importanza drammatica) ed uno melodico, molto patetico. Il contrasto viene quindi creato all'interno del primo tema, anziché tra i due temi principali. Il brano si chiude con un movimento più rapido (Presto): anche in questo caso si tratta di un'importante innovazione formale.

### prossimamente

**Lunedì 5 marzo 2012 ore 20.00**  
**Scuola Grande di S. Giovanni Evangelista**  
**(solo abbonati)**  
**Quartetto Casals**  
*Musiche di HAYDN*

**Società Veneziana di Concerti**  
Tel. e fax 041.786764  
E-mail: socvenconcerti@alice.it  
www.societavenezianaconcerti.it



FONDAZIONE  
UGO E OLGA LEVI

grazie al contributo di  
**CASSA DI RISPARMIO  
DI VENEZIA**

**Gruppo Battistolli**



ASSESSORATO ALLE  
ATTIVITÀ CULTURALI

REGIONE DEL VENETO

SVC



FONDAZIONE  
TEATRO LA FENICE  
DI VENEZIA

SOCIETÀ VENEZIANA DI CONCERTI  
**STAGIONE DI MUSICA  
DA CAMERA 2011 · 2012**

*AERE PERENNIS...*

**10 ottobre 2011 · 30 aprile 2012**

**Teatro La Fenice**  
**Lunedì 6 febbraio 2012, ore 20.00**

**Leonidas Kavakos**  
violino

**Enrico Pace**  
pianoforte

Programma

**LUDWIG VAN BEETHOVEN**  
(1770-1827)

**Sonata per pianoforte e violino n. 2  
in la maggiore Op. 12, n. 2**  
*Allegro vivace*  
*Andante più tosto allegretto*  
*Allegretto piacevole*

**Sonata per pianoforte e violino n. 3  
in mi bemolle Op. 12, n. 3**  
*Allegro con spirito*  
*Adagio con molt'espansione*  
*Rondò (Allegro molto)*

\*\*\*

**Sonata per pianoforte e violino n. 6  
in la maggiore Op. 30, n. 1**  
*Allegro*  
*Adagio*  
*Allegretto con Variazioni*

**Sonata per pianoforte e violino n. 7  
in do minore Op. 30, n. 2**  
*Allegro con brio*  
*Adagio cantabile*  
*Scherzo (Allegro)*  
*Finale (Allegro)*