

Sala GREPPI®



Ministero per i Beni e le Attività Culturali
Dipartimento dello Spettacolo

Con il patrocinio di



Regione Lombardia
Culture, Identità
e Autonomie della Lombardia



PROVINCIA DI BERGAMO
Assessorato alla Cultura,
Spettacolo, Identità e Tradizioni



COMUNE DI BERGAMO
Assessorato dello Spettacolo

Festival Internazionale Concerti d'Autunno®

31^a Edizione

CARLO GRANTE
pianoforte

GIOVEDÌ 18 OTTOBRE 2012

Concerto realizzato in collaborazione con
CAMERA DI COMMERCIO DI BERGAMO

Programma di sala

 **CREDITO BERGAMASCO**
GRUPPO BANCO POPOLARE


FONDAZIONE
DELLA COMUNITÀ BERGAMASCA
ONLUS

Deloitte.

CARLO GRANTE

Carlo Grante è uno dei più attivi e apprezzati pianisti della discografia contemporanea e nome noto alla critica internazionale; il suo repertorio da concerto, che ha contribuito anche a far conoscere brani di autori meno noti, è uno dei più vasti fra i pianisti contemporanei e la sua discografia, che conta attualmente più di cinquanta CD, spazia da Domenico Scarlatti, di cui sta realizzando a Vienna la registrazione integrale delle Sonate (un progetto di circa 40 CD sotto il patrocinio di Bösendorfer e Badura-Skoda), Giovanni Benedetto Platti, Muzio Clementi, a Liszt e Schumann, fino a protagonisti del Novecento storico come Godowski e Busoni. Le sue recenti produzioni discografiche includono opere di Vlad (Opus Triplex) e Finnissy (Bachsche Nachdichtungen) a lui dedicate e ispirate a Bach e Busoni, i due concerti per pianoforte e orchestra di Franz Schmidt con l'Orchestra della Radio di Lipsia (MDR Leipzig) diretta da Fabio Luisi, tre Concerti per pianoforte e orchestra di Mozart con l'Orchestra dell'Accademia di Santa Cecilia di Roma diretta da B. Sieberer, il Concerto di Busoni registrato dal vivo a Vienna con i Wiener Symphoniker, le tre Sonate di Schumann, oltre a opere di Godowsky, Rachmaninoff, Flynn, Bloch e Liszt.

L'attività concertistica lo ha portato ad esibirsi in importanti istituzioni concertistiche e sale di prestigio in Italia e all'estero: Grosser Saal del Konzerthaus e Goldener Saal del Musikverein di Vienna, Wigmore Hall e Barbican Hall di Londra, Sala Santa Cecilia al Parco della Musica di Roma, Teatro alla Scala, Gewandhaus di Lipsia, Semperoper di Dresda, Opera di Stoccarda, a New York, Chicago, Milano, Mosca, Hong Kong, Singapore, Hanoi, Zagabria, Bucarest, Lima, Rio de Janeiro, ai Festival di Vienna, Istanbul, Husum, Newport, "Neuhaus" di Saratov, Miami, Tallinn, Ravello, MDR Musiksommer, etc. con importanti orchestre, quali Staatskapelle Dresden, Royal Philharmonic di Londra, Wiener Symphoniker, Orchestra dell'Accademia di S. Cecilia, Filarmonica della Scala, Pomeriggi Musicali di Milano, Orchestra della Radio-TV di Zagabria, Orchestra della Radio di Lipsia (MDR), Orchestra della Radio di Mosca, Cappella Istropolitana di Bratislava, Chamber Orchestra of Europe, e altre.

Già nel 1996, in occasione di due recitals a Londra con musiche di Clementi, Liszt, Godowsky e Sorabji, la rivista Musical Opinion ha scritto: "I dischi di Grante avevano mostrato qualità sbalorditive [...] in seguito

alle sue esecuzioni al vivo, ha poi dimostrato di essere il pianista di prim'ordine che i suoi dischi suggerivano [...] grande trionfo di virtuosismo pianistico [...] ipnotica bellezza di suono" e il Daily Telegraph ne esaltò "la tecnica sicura ed un duttile controllo della sonorità pianistica"; nel 1997 ha tenuto un'acclamatissima serie di sei recitals a New York, coprendo un ampio repertorio di cui il New York Times ha scritto: "Le sue prodezze vanno ben oltre velocità e abilità esecutive, non vi è solo colore attraente ma colore con un fine, differenziazione timbrica che chiarifica il tessuto sonoro. I passaggi difficili sono resi da non sembrar tali". Il celebre critico Harold Schoenberg ha scritto di Grante: "Vero pianismo da virtuoso di classe, retto da una sonorità splendida". Nel 2001 ha tenuto una singolare serie di 3 recitals a Chicago, "Piano & Utopia", presentando importanti lavori del '900, alcuni a lui dedicati ("Grante fa parte di una manciata di pianisti in grado di compiere un'impresa del genere" - Chicago Tribune). Recenti concerti in recital e con orchestra sono stati accolti con grande successo: "un piccolo silenzioso miracolo" ([Mozart] Leipziger Volkszeitung, Lipsia), "Grante è un cavaliere del pianoforte, senza macchia e senza paura..." ([Schmidt] Die Presse, Vienna).

Grante si è diplomato in pianoforte con Sergio Perticaroli al Conservatorio S. Cecilia di Roma, città in cui ha studiato composizione con Claudio Perugini, quindi in USA con Ivan Davis, laureandosi all'Università di Miami e proseguendo con Rudolf Firkusny alla Juilliard School di New York (Studi professionali post-laurea); in seguito si è trasferito a Londra, dove ha studiato intensivamente con Alice Kezeradze-Pogorelich.

La sua registrazione delle Sonate di Scarlatti ha avuto entusiastici consensi già dalle prime uscite: "Come Horowitz, Grante è un maestro di un tempo passato nel creare un portfolio multicolore di sfumature di legato attraverso una tecnica puramente digitale" (Gramophone, U.K.).



Programma

PIANOFORTE E UTOPIA I

MAURICE RAVEL (1875 - 1937)

Rapsodie espagnole (1907/08)

(trascrizione per pianoforte di Carlo Grante,
prima esecuzione europea)

1. Prélude à la nuit. Très modéré
2. Malagueña. Assez viv
3. Habanera. Assez lent e d'un rythme las
4. Feria. Assez animé

Gaspard de la nuit (1908)

1. Ondine. Lent
2. Le gîbet. Très lent
3. Scarbo. Modéré

INTERVALLO

FERRUCCIO BUSONI (1866 - 1924)

Elegien. 7 neue Klavierstücke

(1907, n.1-6 BV 249; 1909, n.7 BV 252)

(Elegie. 7 nuovi pezzi per pianoforte)

1. Nach der Wendung. Recueillement
(Dopo la svolta. Raccoglimento)

Sostenuto, quasi Adagio

2. All'Italia! In modo napoletano
Andante barcarolo

3. Meine Seele bangt und hofft zu Dir.
Choralvorspiel

(La mia anima anela e spera in te.

Preludio Corale)

Moderato, un po' maestoso

4. Turandots Frauengemach. Intermezzo
(Il gineceo di Turandot. Intermezzo)

Andantino sereno - Più vivo e distaccato e ritmato

5. Die Nächtlichen. Walzer

(I notturni. Valzer)

Schnell, flüchtig und verschleiert

(Rapido, fuggevole e velato)

6. Erscheinung. Notturmo

(Apparizione. Notturmo)

Andante

7. Berceuse

Andantino calmo

**Produzione video del concerto dal vivo
a cura di Ella Studio, Vienna**

Recentemente ho suonato delle trascrizioni di opere sinfoniche. Fra queste, due di lavori lisztiani: il Mephisto-Valzer ad opera di Busoni e la Sinfonia Dante ad opera di Stradal. Un'altra, registrata per la prima volta su etichetta commerciale, è la rara versione pianistica dell'Isola dei Morti di Rachmaninoff ad opera di Kirkor. La lezione che ho avuto lavorando su questi brani è stata, dopo due decenni di esperienza intensiva in questo genere, di credere di poter aggiungere alla produzione pianistica di un compositore un nuovo titolo, ricomponendo al pianoforte un suo capolavoro sinfonico. Nel caso delle succitate trascrizioni, queste le possiamo considerare vere opere pianistiche, nate nella mente di un pianista seppur destinate ad un altro medium strumentale. Merito dei trascrittori, della musica, ma anche della personalità pianistica dei loro autori. Ravel, pur non essendo il pianista che Liszt e Rachmaninoff erano, è riuscito lo stesso a contribuire all'evoluzione della scrittura pianistica con idiomatismi tutti suoi e soluzioni soniche che - grazie a quella indeterminatazza timbrica del pianoforte - lasciano un alone di meta-strumentalità che cattura ed ingaggia la fantasia dell'ascoltatore. Poiché la scrittura ha una sua memoria, il suo vocabolario si è nel tempo caricato di metafore, rimandi, effetti, spesso mutuati dal linguaggio di altri strumenti, oppure inventando ex-novo, allargando l'idea musicale con soluzioni strumentali esclusive. Quest'anno ho quindi realizzato una versione pianistica delle Images per orchestra di Debussy (in occasione del 150° anniversario di nascita) ed una della Rapsodie Espagnole di Ravel. Nel mio lavoro su questo bellissimo brano "spagnolo" non ho mai avuto in mente (non sia mai!) di mancare di rispetto al pianoforte realizzando una mera "riduzione" dall'orchestra. Né di farne una "elaborazione" (a questo ha pensato Sorabji, con una realizzazione parossistica), considerando la scrittura di Ravel, così chirurgicamente precisa, ineffabile sotto il profilo della rivisitazione per mano altrui. Piuttosto, ho voluto realizzare un'altra composizione pianistica raveliana - sulla scia dei succitati esempi di opere di Liszt e Rachmaninoff. Ho cercato di dar seguito al sublime lascito pianistico di Ravel con una composizione che suonasse raveliana non solo nel contenuto, ma anche nel pianismo, accostandola nella sua utopistica pretesa al Gaspard de la Nuit, anche quest'opera utopistica nell'ambizione - dichiarata dallo stesso Ravel - di scrivere con Scarbo "un brano più difficile di Islamey". L'utopia strumentale di Ravel, come di Busoni, non è la mera difficoltà esecutiva - anche se questa in Scarbo e vari punti delle Elegie raggiunge livelli estremi - ma di fare della scrittura pianistica una tautologia: esprime delle idee musicali-strumentali esprimendo lo strumento in sé, senza il quale quelle stesse idee cesserebbero di esistere come tali nella personalità che incarnano al pianoforte, pur provenendo da altri media strumentali. In questo mio lavoro, spesso i registri orchestrali sono stati

alterati per dare il giusto effetto all'elemento musicale ed un'aura di riferimenti intertestuali con altre opere pianistiche di Ravel circonda l'intera trascrizione.

La Rapsodia Spagnola di Ravel, nella mia versione pianistica, è stata seguita in 1° mondiale al Festival di Newport dal pianista spagnolo Daniel del Pino il 20 Luglio 2012.

Carlo Grante

MAURICE RAVEL

Rapsodie espagnole

Alla fine del 1907 il compositore spagnolo Manuel de Falla si trovava a Parigi. Conosceva già la *Sonatine* per pianoforte di Ravel e avrebbe tanto desiderato incontrarne l'autore. Chiese dunque a Ricardo Viñes di presentarlo a Ravel, e il pianista catalano organizzò l'incontro a casa sua. Non sappiamo cosa si dissero i due musicisti, notoriamente timidi, ma a un certo punto fu fatta ascoltare all'ospite la *Rapsodie* nella versione per due pianoforti. Di questo ascolto de Falla disse poi: "[...] la *Rapsodie* mi sorprese per il suo carattere spagnolo. Perfettamente in linea con il mio punto di vista [...], questo ispanismo non era ottenuto con la semplice stilizzazione di elementi popolari, ma soprattutto [...] con un impiego molto libero di ritmi e melodie modali e di tratti ornamentali tipici del nostro lirismo popolare [...]. Volendo caratterizzare musicalmente la Spagna, Ravel si è servito di preferenza del ritmo di *habanera* [...]".

Quando de Falla osservava che l'ispanismo musicale di Ravel era ottenuto grazie a "un impiego molto libero di ritmi e melodie modali", viene da pensare che si riferisse al celebre ostinato di quattro suoni che costituisce lo sfondo del *Prélude à la nuit*. Questo disegno di quattro note discendenti (fa-mi-re-do diesis) è infatti tratto abbastanza liberamente da una scala andalusa del tipo la-si bemolle-do-do diesis-re-mi-fa-sol. I quattro suoni prelevati da Ravel presentano la classica sequenza semitono-tono che sprigiona qui tutta la sua misteriosa seduzione. Con quell'ostinato di quattro note che si ripete all'infinito, incastrato nella battuta di $\frac{3}{4}$, Ravel ottiene la sovrapposizione di ritmo binario e ternario: da un lato un tempo metafisico che fluisce indisturbato nel registro acuto, dall'altro un tempo umano, fatto inizialmente solo di note ben accentate che si accendono come improvvisi bagliori in registri diversi. Eppure, da questi suoni si sprigiona un incontenibile desiderio di vita, un languore che lascia presagire slanci melodici.

La successiva *Malagueña* è chiaramente articolata in quattro episodi, il primo dei quali consiste in una figura di basso ostinato di tre battute che si ripete ben dieci volte. Da notare, più oltre, il vorticoso crescendo che rappresenta il culmine dell'ispanicità di maniera, maniera che viene però evitata grazie alle sensibilissime oscillazioni di tempo.

La *Rapsodie espagnole* nasce da un giovanile colpo di genio: la *Habanera* per due pianoforti che tanto aveva impressionato Debussy. Di quell'*exploit* Ravel continuava a essere fiero, e così sotto il titolo di questa terza parte della *Rapsodie* scrisse la data del 1895. Il tempo di questo episodio è "Assez lent et d'un rythme las", ma è nella configurazione del tema principale che questa "sposatezza" dà i suoi frutti. Prima che il tema compaia, il ritmo di *habanera* si fa ascoltare per sei battute; la tonalità nella quale questo archetipo del tango risuona è fa diesis minore, ma su un pedale di do diesis minore. Il tema consta di un semplice disegno che alterna la terzina di crome a due crome semplici: l'appoggiatura posta sulle due crome interpreta a meraviglia quella sfumatura di sensuale e un po' misteriosa sposatezza alla quale allude il "rythme las" con cui va eseguita questa bella melodia nel modo frigio. Il quarto e ultimo episodio, *Feria*, rappresenta a tutti gli effetti il culmine della *Rapsodie* ed è alquanto più esteso degli altri. Ha una palese struttura tripartita con al centro un episodio in stile lirico-improvvisativo simile, nel suo dipanarsi discendente, a una cadenza andalusa. Le sezioni che precedono e seguono questo assorto nucleo lirico sono costruite su elementi minimi ripetuti come ostinati, che consentono lo scatenamento di grandi masse di energia.

Gaspard de la nuit

Tristan Klingsor, un amico di Ravel, racconta nei suoi *Souvenirs* di essere stato lui a far conoscere al musicista la raccolta del poeta Aloysius Bertrand (1807 - 1841) intitolata *Gaspard de la nuit*. L'opera uscì un anno dopo la morte dell'autore, nell'indifferenza generale, ed ebbe così scarso successo che quarant'anni dopo era già diventata una rarità.

La prefazione fornisce un elemento importante: essa è firmata Gaspard de la nuit poiché Aloysius Bertrand finge di pubblicare un manoscritto consegnatogli da un inquietante personaggio, che – si capisce poi – è il diavolo. La raccolta comprende 67 *poèmes en prose*, di cui almeno 30 si svolgono di notte e presentano scenari onirici, visioni di storpi e pezzenti, maschere, patiboli, agonie e burlesche.

Entusiasmato dalla lettura dell'opera, Ravel selezionò tre *poèmes* idonei a strutturare un progetto musicale. Al centro, *Le gibet* mostra la macchina onirica intenta a produrre il massimo delle ossessioni, mentre i due pannelli esterni, *Ondine* e *Scarbo*, evocano le polarità del mondo onirico: da un lato il sogno acquatico e sorridente dell'ondina, dall'altro le ossessioni dell'insonnia, con i suoi lugubri fantasmi. L'opera fu data alle stampe nel 1908 e fu presentata al pubblico da Ricardo Viñes il 9 gennaio 1909 alla Salle Gaveau di Parigi. L'elemento acquatico in *Ondine* si coniuga con il tema antichissimo della seduzione ad opera delle sirene. Ma mentre l'ondina cerca di esercitare la sua seduzione, l'uomo declina

l'offerta di diventare il re dei laghi perché è innamorato di una donna mortale. Di fronte al rifiuto, le altre ondine restavano straziate, morivano: quella di Bertrand-Ravel no. È solo imbronciata e indispettita, versa qualche lacrima, prorompe in una risata e si dilegua tra sbuffi d'acqua.

La sonorità smorzata e pianissimo di *Le gibet prevede Sourdine durant toute la pièce* e, quanto al tempo, le indicazioni sono categoriche: *Très lent* e *Sans presser ni valentir jusqu'à la fin*. Lungo le 52 battute del brano risuona 153 volte un si bemolle. Il suono delle campane diventa qui un suono in lontananza: lugubre, smorzato, inesorabile. Quel si bemolle che fa da pedale ritmico e melodico sortisce il suo effetto prodigioso grazie alla precisione acustica ottenuta col semplice procedimento del "legato-staccato". La formula di base del rintocco è quella del gambo (una breve, una lunga): l'accento cade sulla prima nota, cosicché la seconda risuona molto più debolmente, come fosse l'eco della prima. Il rapporto fa i rintocchi e gli altri eventi del brano si spiega alla luce del testo di Bertrand: il poeta ode un suono lontano e indistinto e si chiede cosa possa essere. Nasce una serie di domande le cui risposte ci insegnano altrettante visioni tristi o macabre (il corpo di un impiccato che oscilla, ragni, mosche...). Alla fine il suono si rivela essere quello di una campana che rintocca presso le mura di una città scorta in lontananza.

Scarbo è una sorta di campione dell'orrore che ha la capacità di passare attraverso ogni genere di metamorfosi, assumendo le sembianze ora di un nano, ora di un gigante, ora di qualche mostruoso insetto per aggredire gli insonni, ai quali promette crudelissime sofferenze, soprattutto dopo la morte. La costruzione di *Scarbo* è assai complessa: presenta quattro temi ben definiti che Ravel sottopone, attraverso numerose riprese, accostamenti improvvisi e sovrapposizioni, a una serie di riletture che ne moltiplicano la potenza visionaria. Il tempo bloccato in cui le ossessioni prendono forma potrebbe durare all'infinito, ma nelle ultime 12 battute un accordo-tremolo sprofonda nel nulla, lasciando sulla superficie un lieve arpeggio costruito su un accordo bitonale.

FERRUCCIO BUSONI

Elegie

Il 1° dicembre 1907 Busoni scrive, da Vienna, alla moglie Gerda: "Ho finito or ora [...] i cinque pezzi per pianoforte [...]. L'ultimo ("Apparizione") è certo il più notevole". In un altro suo scritto, Busoni afferma invece di aver terminato le Elegie il 1° gennaio 1908. In realtà l'ultimo dei sette brani pubblicati dall'editore Breitkopf di Lipsia sotto il titolo cumulativo "Elegie" risale al 1909. Il fatto è che Busoni scrisse in un primo tempo i cinque pezzi centrali della raccolta, poi ne antepose un sesto, scritto verosimilmente fra il

dicembre 1907 e il gennaio 1908. La serie di questi sei pezzi veniva ad acquistare un'unità formale resa evidente dal fatto che il motivo iniziale del primo conclude in modo "visionario", anzi "estingue" l'ultimo. Infatti, nel 1908, Busoni fece stampare le Elegie con il sottotitolo "6 nuovi pezzi per pianoforte". Un anno più tardi aggiunse però un settimo e ultimo brano intitolato Berceuse. Si tratta della versione pianistica della Berceuse *Élégiaque* op.42 composta alla memoria della madre deceduta il 3 ottobre 1909.

Di questi brani Busoni scrisse: "Il mio volto del tutto personale l'ho potuto mettere finalmente e solamente nelle Elegie [...]". Esse segnano effettivamente l'inizio del periodo della piena maturità e originalità dell'autore. Senza rompere i ponti con il passato egli vi delinea i principali procedimenti in virtù dei quali la musica moderna del XX secolo si è andata differenziando da quella del secolo scorso acquistando la propria peculiare fisionomia: emancipazione dai concetti tradizionali di consonanza e dissonanza; superamento del binomio modale maggiore-minore e acquisizione di un grande numero di modi desunti da tradizioni antiche colte e popolari europee ed extra-europee; libero uso dei dodici diversi toni della scala cromatica; abbandono sempre più frequente del principio dell'unità tonale; uso di tecniche polimodali e politonalità; uso di armonie per quarte e per quinte e non solo per terze sovrapposte; preannuncio di armonie neutre di sapore microtonale. Le sintesi sempre diverse, ma sempre coerenti, di simili stilemi permettono a Busoni di rivelarvi per la prima volta il suo specifico mondo interiore dove la forma "si scioglie in sentimento", ma in un sentimento che tende a oltrepassare la normale sfera dell'affettività umana per cogliere un senso di mistero, d'infinito, di spirituale trascendenza.

Lo stesso titolo del brano iniziale, che ne precisa l'assunto ideale come quello di un "raccolgimento dopo la svolta", testimonia della consapevolezza che Busoni aveva del significato della tappa che l'opera veniva a segnare sul suo itinerario stilistico. Così la seconda Elegia, *All'Italia!*, depura e trasfigura due spunti del Concerto op.XXXIX; il Preludio Corale che forma la terza costituisce uno dei semi da cui nascerà la Fantasia Contrappuntistica; la quarta sviluppa l'introduzione dell'Atto III della musica per la Turandot di Gozzi e la raccorda al Lied con coro che apre l'Atto II della futura opera omonima; la quinta Elegia svolge un'analoga funzione nei confronti del Valzer notturno e dell'ultimo Intermezzo degli stessi lavori; la sesta e l'ultima dischiudono le più ampie prospettive sulla via che porterà Busoni alle vette metafisiche del Doktor Faust.

Stefano Lania

L'ECO DI BERGAMO

La Camera di Commercio di Bergamo a sostegno dell'ospitalità di qualità.

Gli alberghi che espongono questo marchio la garantiscono



Il marchio di Qualità delle imprese alberghiere è un marchio a "tutela dell'ospite" che la Camera di Commercio ha istituito per contribuire alla promozione ed allo sviluppo economico del settore turistico-alberghiero dell'intera provincia. Questa iniziativa, oltre ad aver avviato un processo di riqualificazione del settore alberghiero, promuove un'informazione verso il consumatore, con l'offerta di un'ospitalità "garantita" da un marchio di Qualità.

Numero Verde
800-231748

Televideo RAI 3 Lombardia pagg. 560-564
Teletext Bergamo TV pagg. 560-564



Camera di Commercio Industria
Artigianato e Agricoltura Bergamo

