

I PROSSIMI APPUNTAMENTI

DOMENICA 23 AGOSTO

ore 11 - Portogruaro, Municipio, Sala Consiliare
Nuovi concertisti

Scuola di Perfezionamento Musicale di Portogruaro

Classe di pianoforte del M° **Alessandro Taverna**

Tommaso Boggian, pianoforte

Musiche di Chopin, Rachmaninov, Ravel

ingresso libero*

ore 21 - Portogruaro, Piazzetta Pescheria

Ziganoff Jazzmer Band

Rossana Caldini, violino

Gigi Grata, tuba

Renato Morelli, fisarmonica

Michele Ometto, chitarra

Christian Stanchina, tromba

Fiorenzo Zeni, sax soprano

Dal klezmer al jazz lungo le vie della Transilvania

ingresso libero*

LUNEDÌ 24 AGOSTO

ore 21 - Portogruaro, Teatro Comunale Luigi Russolo

FVG Orchestra – Istituzione Musicale e Sinfonica del Friuli Venezia Giulia

Luca Vignali, oboe

Walter Themel, direttore

Musiche di Beethoven, d'Altan, Kalliwoda

Ingresso a pagamento

*ingresso libero con prenotazione fino a esaurimento posti

info: www.festivalportogruaro.it

È VIETATO L'USO DEL TELEFONO DURANTE GLI EVENTI DEL FESTIVAL, COSÌ COME
QUALSIASI FORMA DI REGISTRAZIONE AUDIO, VIDEO O FOTOGRAFICA.
LA FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA NON SI ASSUME ALCUNA
RESPONSABILITÀ PER REGISTRAZIONI O FOTO NON AUTORIZZATE.

38° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA

corso Martiri della Libertà 14 - 30026 Portogruaro (VE) - ITALIA

telefono +39 0421 270069

www.festivalportogruaro.it

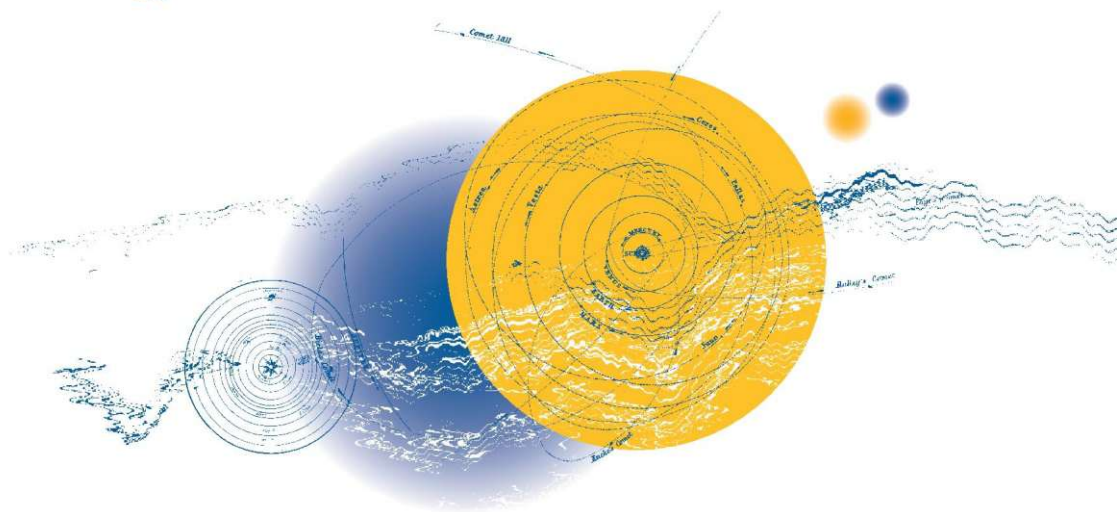
segui su



22 agosto
17 settembre 2020

www.festivalportogruaro.it

Portogruaro
Festival Internazionale
di Musica
Trasfigurazioni celesti



CONCERTO DI APERTURA

Alessandro Taverna
pianoforte

sabato 22 agosto 2020 - ore 21.00
Teatro Comunale Luigi Russolo - Portogruaro



Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Sonata per pianoforte in do maggiore, op. 53 "Waldstein"

I. Allegro con brio

II. Introduzione: Adagio molto

III. Rondò: Allegretto moderato

Johannes Brahms (1833 - 1897)

Variazioni su un tema di Paganini (dal *Capriccio* n. 24) op. 35 (I e II libro)

Franz Liszt (1811 - 1886)

Ouverture de l'opéra "Guillaume Tell" de Rossini S. 552

Alessandro Taverna

Si è imposto a livello internazionale con il Concorso Pianistico di Leeds nel 2009, dopo le significative affermazioni nei concorsi pianistici di Londra, Hamamatsu, al "Busoni" di Bolzano, al "Premio Venezia" e al "Premio Arturo Benedetti Michelangeli"; da allora la sua carriera ha conosciuto una costante crescita che lo ha portato ad esibirsi per le più importanti istituzioni musicali: Musikverein di Vienna, Teatro alla Scala e Sala Verdi di Milano, Teatro San Carlo di Napoli, Teatro La Fenice di Venezia, Teatro Carlo Felice di Genova, Teatro del Maggio di Firenze, Teatro Pavarotti di Modena, Auditorium Parco della Musica di Roma, Teatro Petruzzelli di Bari, Teatro Filarmonico di Verona, Lincoln Center di New York, Wigmore Hall e Royal Festival Hall di Londra, Gasteig di Monaco, DR Koncerthuset di Copenhagen, Konzerthaus di Berlino, Musashino Hall di Tokyo.

Ha suonato come solista con orchestre quali Münchner Philharmoniker, Royal Philharmonic, Kremerata Baltica, Filarmonica della Scala, Orchestra del Maggio Musicale Fiorentino, Danish National Symphony, Minnesota Orchestra, Orchestra della Toscana, Orchestra di Padova e del Veneto, Royal Liverpool Philharmonic, sotto la direzione di Lorin Maazel, Riccardo Chailly, Fabio Luisi, Daniel Harding, Claus Peter Flor, Alpesh Chauhan, Michele Mariotti, Daniele Rustioni, Thierry Fischer, Pier Carlo Orizio, Enrico Bronzi. Iniziato lo studio del pianoforte con Cinzia Francescato, si è formato alla Fondazione Musicale Santa Cecilia di Portogruaro con Laura Candiago Ferrari, sotto la cui guida si è diplomato col massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. Si è perfezionato all'Accademia Pianistica di Imola con Franco Scala, Leonid Margarius e Louis Lortie, all'Accademia S. Cecilia di Roma con Sergio Perticaroli, alla Hochschule für Musik di Hannover con Arie Vardi e alla Lake Como Piano Academy.

Nel 2012 ha ricevuto al Quirinale da Giorgio Napolitano il "Premio Presidente della Repubblica", per meriti artistici e per la sua carriera internazionale.

Oltre all'attività concertistica, è docente alla Scuola di Perfezionamento della Fondazione Santa Cecilia di Portogruaro, al Conservatorio "Giuseppe Tartini" di Trieste e all'Accademia Pianistica Internazionale di Imola.

fino ai nostri giorni. In essa vi si tagliavano alcune variazioni e si modificava l'ordine di altre, analogamente a quanto fece Arturo Benedetti Michelangeli in una delle incisioni che più sono divenute paradigmatiche di questo capolavoro pianistico.

Densa di virtuosismi espressivi è anche la trascrizione lisztiana dell'*Ouverture de l'opéra Guillaume Tell* che chiude il concerto. L'incontro, avvenuto in giovanissima età, tra Liszt e Rossini segna l'inizio di un'amicizia e di una profonda affinità intellettuale destinate a durare nel tempo. In omaggio a Rossini, Liszt aveva trascritto per pianoforte le *Soirées musicales*, una raccolta di assolo vocali e duetti su testi di Metastasio e Pepoli.

A Rossini e Liszt, un paio di anni fa, è stata dedicata una mostra dal titolo "Da Parigi a Bologna, in viaggio con Liszt e Rossini", che ben sottolinea il tema del *Wanderer* che li accomuna, cioè del "viaggiatore" inteso come esperienza romantica. Di impronta certamente romantica (e, anzi, la sola opera rossiniana ascrivibile per intero a questa accezione) è anche *Guillaume Tell*, dove il sentimento della natura si intreccia con i temi della patria e dell'eroismo romantico, nella vicenda di un eroe dall'animo tormentato e dallo spirito desideroso di riscatto. Tra le molteplici ermeneutiche che sono state fatte della poetica lisztiana, si può a buon titolo cogliere l'incarnazione di questo spirito romantico, a metà strada tra l'esaltazione dell'intellettualismo europeo (che aveva nell'Italia e nella letteratura di Dante, Petrarca, Tasso un centro indiscusso) e la professione dell'*Übermensch* tedesco, in un'anticipazione che dal faustismo di Goethe condurrà al teatro di Wagner.

Al di là dell'indubbio favore ed entusiasmo per l'opera, non è sbagliato pensare che abbia avuto un peso nella trascrizione la fascinazione per il personaggio e per gli ideali da lui rappresentati. Dal punto di vista strumentale, Liszt riesce ad assemblare una fedele trasposizione al pianoforte in cui sembra di ascoltare la voce delle singole sezioni dell'orchestra, toccando un vertice di virtuosità tra tutte le parafrasi su temi d'opera da lui realizzate: la versione pianistica è rivelatrice non solo di una piena e fedele comprensione delle dinamiche e dei timbri orchestrali, ma è prova di coesione drammatica dei quattro momenti che compongono l'*Ouverture* e sembra quasi arrivare ad ampliare le stesse possibilità della tastiera, fino a raggiungere il climax della cavalcata finale che nulla ha da invidiare alla versione originale.

Alessandro Taverna

TRASFIGURAZIONI CELESTI COME SUBLIMAZIONI ESPRESSIVE DEL VIRTUOSISMO

«Con l'aiuto di una diligenza incessante riceverai lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn»: la dedica che Ferdinand Ernst Gabriel, conte von Waldstein, fece a Beethoven nel 1792 fu ricambiata nell'intitolazione da parte del maestro di Bonn della *Sonata* op. 53 (che passò appunto alla storia con il sintetico epiteto *Waldstein*) e divenne l'adempimento più ricco possibile della profezia dell'amico e mecenate. Scritta tra il 1803 e il 1804 e pubblicata nel 1805, la *Sonata* in do maggiore op. 53 rappresenta, insieme all'*Appassionata*, il vertice compositivo della cosiddetta "seconda maniera" beethoveniana. La caratteristica più evidente che distingue la *Waldstein* dalle venti sonate che Beethoven aveva già pubblicato è la sua straordinaria sfida tecnica, ben oltre la portata di qualsiasi pianista non professionista del tempo. È noto infatti che le sonate beethoveniane, particolarmente quelle scritte fino ai primi anni del XIX secolo, non fossero destinate ai concertisti: erano invece prerogativa di contesti privati e salottieri e chi le suonava non era animato dallo scopo di destare meraviglia o sbalordimento. Lo stesso Beethoven non aveva mai suonato pubblicamente le sue sonate: i primi a promuoverne l'esecuzione in concerto e a fissarle come centro del repertorio pianistico furono Clara Schumann e, soprattutto, Franz Liszt, innestandovi nel contempo un elemento poetico nuovo che si sarebbe realizzato compiutamente con la definizione del recital a metà del XIX secolo: quello che Chopin chiama "il meccanico e lo straordinario".

Quest'ultimo aspetto è stato recentemente riportato al centro del dibattito musicale da Piero Rattalino e coincide con l'abilità dell'interprete di affrontare i passaggi più complessi e impervi tecnicamente con velocità trascendentali, sottolineandone i contrasti dinamici e coloristici, il tutto senza apparente fatica fisica e con esiti, appunto, straordinari agli occhi e agli orecchi degli ascoltatori. L'op. 53, accanto a un indiscutibile spessore introspettivo, presenta numerosi elementi che vanno in questa direzione: lo si coglie anche da una recensione del tempo sull'*Allgemeine Musikalische Zeitung*, che già diceva di come «il primo e l'ultimo movimento appartengono ai brani più brillanti e originali, ma sono anche pieni di strani capricci e molto difficili da eseguire».

Inoltre, come ha sottolineato Charles Rosen, molte procedure armoniche, figurative e materiche, che in precedenza erano state riservate ai concerti, vengono introdotte per la prima volta nella cornice di una sonata, conferendo alla *Waldstein* una speciale drammaticità e brillantezza. Le indicazioni timbriche fortemente innovative ci dicono chiaramente di come Beethoven fosse stato ispirato dalle possibilità espressive e coloristiche del nuovo

pianoforte "Érard", che il produttore parigino gli aveva inviato nel 1803, particolarmente per quanto riguarda l'uso del pedale: un pedale addirittura più estremo di quello usato da Chopin, che mischia tonica e dominante e sul cui impiego (secondo quanto annotava Czerny) è interamente basato l'ultimo tempo. Queste stesse tracce di novità, unitamente a una dilatazione dell'estensione della gamma della tastiera soprattutto a livello degli acuti, si ravvisano anche nella scrittura della già citata *Appassionata* e del *Quarto Concerto* per pianoforte e orchestra, tutti capolavori coevi.

Che l'op. 53 sia una *Sonata* "di svolta" si coglie anche dall'incipit assolutamente inedito, in cui s'avverte, negli accordi ribattuti in pianissimo e suonati in una regione insolitamente grave del pianoforte, il presagio di un risveglio, di un fremito vitale che percorrerà l'intera pagina, conducendo l'ascoltatore dalle tenebre dell'inizio alla luminosa serenità del secondo tema (in forma di corale) e, attraverso il vorticare iridescente di scale e arpeggi, alla definitiva conquista della tonalità. Fin dal primo tempo dunque, e non solo nella transizione tra il movimento lento centrale e il *Rondò* finale, è possibile giustificare il titolo apocrifo *Aurora* con cui la *Sonata* è particolarmente nota in Francia e in Italia: si ha, cioè, l'impressione, di un suono inizialmente sospeso tra oscurità ed estasi, che man mano si rischiarava e si dipana in una serie di arpeggi che, nell'ultimo tempo, costituiscono una sorta di velluto su cui si innesta un canto che sembra provenire da lontano. Al di là della facile suggestione che può accompagnare ogni possibile giustificazione, sembra opportuno osservare come il riferimento all'*Aurora* sia un'applicazione del concetto di *sinestesia*, ovvero della sensorialità dell'arte come concezione cognitiva su cui è largamente basata l'esegesi musicale del nuovo secolo. Analogamente alla corrispondenza che si crea nella mente del compositore tra l'immagine o i suoni della realtà sensibile e un certo suono musicale, un racconto o un programma (si pensi alla *Sinfonia Pastorale*), è lecito pensare che valga anche il processo inverso, vale a dire che sia la musica a suggerire un'immagine, un racconto, una situazione. Una tesi corroborata anche da uno dei più eminenti innovatori della prassi barocca e classica, Nikolaus Harnoncourt, che sosteneva che se *fino a Beethoven la musica aveva parlato, da Beethoven in avanti dipinge*.

Il concetto del *meccanico* e dello *straordinario* e le sorprendenti soluzioni timbriche offrono un valido collegamento tra l'*Aurora* e le *Variazioni su un tema di Paganini*, pubblicate nel 1866: esse segnano quasi una sintesi della ricerca pianistica di impronta virtuosistica e non appare certo secondario il richiamo al "demoniaco" tanto caro ai Romantici, qui evocato espressamente dall'ispirazione a Paganini, il *diabolus in musica*: colui, cioè, che *piega la*

materia al suo volere e la trasforma fuori delle leggi della fisica e della meccanica. Il tema usato da Brahms è quello dell'ultimo *Capriccio* di Paganini che, per la sua duttilità strutturale e soprattutto armonica, ha illuminato la fantasia creatrice di altri celebri compositori quali Schumann, Liszt, Rachmaninov. D'altra parte già con Beethoven si erano intuite le possibilità pressoché illimitate dell'elaborazione pianistica (in chiave virtuosistica e non solo) di uno schematismo armonico che risultasse particolarmente efficace: la concatenazione iniziale I grado - V grado - I grado ricorre infatti anche nelle *Variazioni Diabelli* e nelle *Variazioni* su un tema dell'*Eroica* (curiosamente, anch'esse op. 35). Clara Schumann definì le *Variazioni* su Paganini "stregate" (*Hexenvariationen*) e non le eseguì mai in pubblico, sia per la loro difficoltà che per le combinazioni espressive giudicate eccessivamente ardite. A ben guardare, però, l'ordito virtuosistico non è costituito soltanto dal corredo tecnico di cui facevano sfoggio altri celebri virtuosi dell'epoca, ma anche dalla trasposizione in chiave neoclassica di soluzioni mutuata da una prassi strumentale più antica: in questo senso è condivisibile la tesi di Rattalino, che vede nell'op. 35 la continuazione dell'esperimento formale delle *Variazioni su un tema di Händel*, che in una sorta di recupero arcaico fa sì che le variazioni si configurino quasi come una trascrizione dall'organo o dal clavicembalo. Dal momento che la scrittura è più densa e corposa nella prima serie (*I libro*) mentre nella seconda diventa più leggera e trasparente, la suggestione di pensare in chiave organistica le prime e clavicembalistiche le altre appare tutto sommato giustificata.

Il pianismo che le costituisce risulta particolarmente insidioso, risentendo fortemente anche della lezione lisztiana, soprattutto per tramite dell'amico Carl Tausig, che di Liszt fu allievo e che in qualche misura rappresenta il destinatario di queste *Variazioni*. Le difficoltà che vi si incontrano, come seste o terze parallele e note doppie (*Libro I*, n. 1 e 2, o *Libro II*, n. 1), metri indipendenti nella mano destra e sinistra (*Libro I*, n. 5 e *Libro II*, n. 7), glissandi di ottave (*Libro I*, n. 13), ottave cieche prese di slancio (*Libro II*, n. 11) le hanno rese celebri tra i pianisti di tutti i tempi. A tutto ciò si aggiunga la densa componente espressiva - fatta di polifonia, cantabili che rimandano alla prassi vocale, esperimenti e impasti di colori inediti e un'ispirazione romantica che pervade l'intera pagina - che si sovrappone alla tecnica fino a farla passare in secondo piano e che costituisce, di fatto, il tratto più straordinario di questa composizione.

Se la consuetudine attuale ci fa apparire come legittimo e normale eseguire i due quaderni uno di seguito all'altro, sappiamo però che non fu sempre così: già Brahms, seguendo forse i suggerimenti offertigli da Clara, ne fece una versione più breve che però non sopravvisse nel tempo e non arrivò