

Milano
Conservatorio di Milano
Sala Puccini

Da lunedì 8.IX.14
a giovedì 18.IX.14
ore 18

Aimez-vous
Brahms?

Brahms e il pianoforte



8^o

In collaborazione con
Accademia Pianistica Internazionale
Incontri col Maestro – Imola
Fondazione Umberto Micheli

Conservatorio di Milano
Sala Puccini
Ore 18

Brahms e il pianoforte

Lunedì 8.IX.14

Jan Hugo, pianoforte

Sonata in do maggiore op. 1

Variazioni su un tema originale op. 21 n. 1

Variazioni su una canzone ungherese op. 21 n. 2

Martedì 9.IX.14

Margaryta Golovko, pianoforte

Scherzo in mi bemolle minore op. 4

Sonata in fa minore op. 5

Tema e variazioni in re minore

dall'Andante del Sestetto per archi op. 18b

Mercoledì 10.IX.14

Roman Lopatynskyi, pianoforte

Variazioni su un tema di Paganini op. 35

Sette Fantasie op. 116

Tre Intermezzi op. 117

Giovedì 11.IX.14

Susanna Shizuka Salvemini,

Martina Consonni, pianoforte

Sedici Walzer per pianoforte a quattro mani op. 39

Scelta di *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani

Lunedì 15.IX.14

Kateryna Levchenko,

Maria Tretyakova, pianoforte

Variazioni su un tema di Schumann op. 9

Due Rapsodie op. 79

Quattro Ballate op. 10

Martedì 16.IX.14

Gile Bae, pianoforte

Variazioni e fuga su un tema di Händel op. 24

Otto Klavierstücke op. 76

Mercoledì 17.IX.14

Galina Chistiakova,

Irina Chistiakova, pianoforte

Variazioni su un tema di Haydn per due pianoforti op. 56b

Sonata in fa minore per due pianoforti op. 34b

Variazioni su un tema di Schumann per pianoforte a quattro mani op. 23

Giovedì 18.IX.14

Alessandro Tardino, pianoforte

Sonata in fa diesis minore op. 2

Sei Klavierstücke op. 118

Quattro Klavierstücke op. 119

Brahms e il pianoforte

Johannes Brahms si formò sul pianoforte. Gli anni erano quelli in cui l'Europa si riempiva di *showmen* nati per dare spettacolo alla tastiera, Liszt su tutti. Ma Brahms sembrava nato per rappresentare un lato diverso del pianismo, più intimo e riflessivo. Al pianoforte si fece conoscere poco più che ragazzino dal mondo musicale contemporaneo, e fu proprio su quello strumento che lasciò a bocca aperta Schumann e Liszt nel 1853. Il grande violinista Joseph Joachim, dopo averlo sentito, disse: «Tenero, pieno di immaginazione, libero e ardente, dominato da un'energia e una precisione fatale del ritmo che rivelano l'artista». Nel 1856 il critico del «Signale für die musikalische Welt» scrisse: «Molti artisti possiedono una tecnica appariscente, ma pochi sanno tradurre le intenzioni del compositore in modo così convincente o seguire, come sa fare Brahms, il volo del genio beethoveniano rivelandone tutto lo splendore». Di fronte ai leoni della tastiera, che distruggevano il pianoforte pur di far spettacolo, Brahms si poneva in una condizione alternativa: al pubblico non portava tanto se stesso, quanto la sua musica. Prima venivano i significati profondi delle composizioni, poi eventualmente gli aspetti esecutivi. Non a caso, negli anni, Brahms scelse di abbandonare progressivamente lo strumento, per dedicarsi in maniera esclusiva alla composizione. Nonostante questo il repertorio pianistico continuò a essere in cima ai suoi interessi, come occasione preziosa per portare un po' di colore al bianco e nero della tastiera. C'è tanta orchestra nel pianoforte di Brahms, e spesso l'impressione è proprio quella di avere a che fare con una creatura multiforme in grado di assumere qualsiasi aspetto.

Tutto il repertorio prende le mosse da Schumann, quel padre spirituale che nel 1853 vide in lui un erede su cui puntare (proprio in quell'anno apparve sulla «Neue Zeitschrift für Musik» il celebre articolo intitolato *Vie Nuove*). Le prime opere del *corpus* sono piene di rimandi alla produzione schumanniana, quasi nel tentativo di cercare una mano amica con la quale intraprendere un percorso difficile. Ma presto cominciano a emergere alcune caratteristiche distintive: la continua dialettica tra ordine e disordine, specchio di un temperamento nordico (Brahms era nato ad Amburgo) che faticava a lasciar esplodere le emozioni; l'importanza della letteratura, che non arriva a influenzare i titoli, ma codifica il DNA delle composizioni; il fascino per il tema tutto romantico della leggenda, che tuttavia predilige sempre il confronto tra l'eroismo dei personaggi maschili e la delicatezza intima di quelli femminili; qualche nevrosi, nella quale si intravedono già gli scricchiolii del Novecento; e quella logica rigorosamente deduttiva che avrebbe incantato Schoenberg e compagni.

Il percorso si chiude con il lirismo incantevole degli ultimi pezzi (dall'op. 116 all'op. 119), nei quali si riflette tutto lo sguardo malinconico di un compositore che, dopo aver riscritto la tradizione, sentiva il bisogno di sedersi in disparte, a osservare con distacco contemplativo la fine dell'Ottocento.

Sonate

Brahms mosse i primi passi nel repertorio pianistico dedicandosi al genere più delicato del tempo: quella Sonata che faticava a prendere una strada per andare oltre Beethoven. I romantici prediligevano forme nuove, brani dalla chiara ispirazione letteraria, frammenti utili per accendere il motore dell'immaginazione. Basti pensare ai numeri: 32 Sonate per Beethoven, solo 3 per Schumann e Chopin. Anche Brahms si limitò a scrivere solo tre lavori in forma di sonata, proprio all'inizio della sua carriera compositiva (tra il 1851 e il 1853), quando evidentemente aveva bisogno di appoggiarsi a qualcosa di preconfezionato per esorcizzare la paura della pagina bianca. Dentro, però, ci mise tutte le conquiste fatte da Schumann nel territorio del pianoforte: il contrasto tra tenerezza e violenza ricorda il bipolarismo di Eusebio e Florestano

(i personaggi immaginari che Schumann aveva ideato per identificare i lati opposti della sua personalità), per non parlare dei toni fiabeschi e leggendari che proprio il padre di tutti i romantici aveva insegnato all'Ottocento.

La Sonata op. 1 (1853), seconda della serie in realtà, parte proprio da lì, da un disegno accordale che deve senza dubbio qualcosa all'apertura della *Novellette* op. 21 n. 1 di Schumann. La forma è allineata piuttosto rigorosamente allo schema classico (esposizione-sviluppo-ripresa). Tutti di Brahms sono però il denso lavoro polifonico dello sviluppo e la propensione a derivare ogni episodio da quello precedente. L'Andante sperimenta quella forma variazioni, grazie alla quale Brahms si sarebbe garantito la possibilità di continuare il lavoro fatto da Beethoven alla ricerca dell'unità nella varietà. Il tema si ispira a un antico canto d'amore della Bassa Renania (*Verstohlen geht der Mond auf*), che sarebbe tornato nei 49 *Deutsche Volkslieder*: il testo della prima strofa compare sotto le prime dodici battute del brano (secondo una consuetudine ancora una volta presa in prestito da Schumann), tanto per sottolineare il culto tutto romantico del popolare. Lo Scherzo ha una fisionomia poliedrica, che ricorda le scariche di tensione che caratterizzano le analoghe pagine delle ultime Sonate di Beethoven. Quindi l'opera si chiude con un febbrile Allegro con fuoco, che sembra dare continue scosse elettriche all'ascoltatore: tra le linee imprevedibili dell'elettroshock emergono un'idea cantabile, forse ispirata anche in questo caso a una melodia popolare (la ballata scozzese *My Heart's in the Highland*), e un accenno di corale che dichiara, subito, il forte legame tra Brahms e Bach.

La Sonata op. 2 risale al 1852. Brahms aveva appena 19 anni, ma senza dubbio aveva assimilato già alla perfezione la lezione delle generazioni precedenti. L'atmosfera dell'Allegro non troppo è quella della leggenda nordica, fatta di gesti eroici avvolti nella nebbia del fiabesco: il risultato è una specie di 'vedo-non vedo', che ora ci consente di osservare personaggi in carne e ossa (il rabbioso movimento per ottave dell'apertura, molto simile a quello su cui si apre il Concerto per pianoforte e orchestra di Schumann), ora ci lascia incerti su quale significato attribuire alla composizione. A prevalere è un andamento rapsodico, che tende a scollegare molto più che a unire i vari episodi, realizzando un quadro frammentario ed enigmatico. La conferma viene dalla chiusura: due sorprendenti accordi in pianissimo, che sembrano concludere il brano con un enorme punto interrogativo. Anche l'Andante della Sonata op. 2 (così come quello della Sonata op. 1) si ispira a un'antica canzone d'amore tedesca (il *Winterlied* del Minnesinger Graf von Toggenburg). Lo Scherzo ha qualcosa di quel grottesco che colora le storielle del bosco di Schumann e Liszt. Mentre il Finale riprende i toni rapsodici dell'introduzione, alternando marce diverse nell'elaborazione delle idee principali.

Il capolavoro della produzione sonatistica brahmsiana è senza dubbio l'op. 5. Nata nel 1853, incontrò subito il favore dei contemporanei, per la sua fisionomia ambiziosa nella quale si avverte anche il patrocinio illustre di Joseph Joachim e Robert Schumann: primi sostenitori, nonché consiglieri di Brahms, nella composizione del lavoro. Già la stesura in cinque movimenti testimonia l'esigenza di respirare a pieni polmoni nella forma, senza sentirsi costretto a chiudere il discorso prima di averlo davvero concluso. Il primo Brahms era così, aveva bisogno di ampi spazi per riuscire a esprimersi in tutta la sua complessità emotiva. Molta di questa musica nacque nell'estate del 1853, durante un viaggio solitario nella valle del Reno, la culla di quella cultura tedesca davanti alla quale tutti i romantici si inchinavano con deferenza. L'impeto dell'Allegro maestoso ha senza dubbio quel carattere eroico che si respira nelle fortezze medievali erette sulle sponde del fiume. Ma c'è anche qualcosa di femminile nel secondo tema, con il suo delicato disegno melodico, nel quale sembra quasi riflettersi lo sguardo di un'antica principessa teutonica.

La bellezza rassicurante dello scenario naturale viene fuori tutta nel secondo movimento, che Brahms volle accompagnare con i versi del poeta Sternau: «Cade la sera. La luna brilla, due cuori uniti dall'amore stanno beatamente avvinti». Il clima è infatti quello del notturno, in cui la musica diventa risvolto dell'anima, e di quei sentimenti d'amore che Brahms non sarebbe mai stato in grado di comunicare verbalmente a una donna. Secondo alcuni la destinataria di questa pagina di diario sarebbe Clara Schumann, la sola figura femminile che fu in grado, negli anni, di capire davvero l'introspezione di Brahms. Nel finale il discorso si lascia andare a un'eruzione emotiva che per un attimo sfugge all'autocontrollo di un temperamento tarato all'introversione. Ci vuole tutta l'energia dello Scherzo, con la sua ballabilità un po' chopiniana, per cadere dalla nuvoletta rosa; ma il disordine dei due episodi estremi è ben contrastato dal rigore del corale centrale.

Segue una pagina dichiaratamente rivolta all'indietro: un Intermezzo sottotitolato *Rückblick* (sguardo retrospettivo), che ripensa alle principali idee ascoltate nei movimenti precedenti. Quasi un momento di pausa, in cui si preferisce pensare con distacco al passato, piuttosto che affannarsi a trovare le forze per proseguire il viaggio. Brahms rallenta ogni idea in un pianissimo tremolante, che dà l'impressione di avvolgere ogni cosa tra le nebbie di un passato remoto. E viene da chiedersi quante volte gli sia capitato di trovarsi in quello stato, durante il suo viaggio sul Reno, quando l'ombra di un albero sotto al quale ripararsi per riflettere sembrava molto più invitante del tragitto ancora da percorrere. Dopo la pausa, però, arriva il momento di ricominciare il cammino; ed ecco allora prendere forma un Finale che recupera molto del 'già detto', tornando però ai toni eroici dell'introduzione.

Scherzo e Ballate

Scrivere dopo il 1850 Scherzi o Ballate significava cercare un confronto con Chopin, l'inventore di entrambi i generi. Brahms a diciassette anni tentò l'impresa scrivendo lo Scherzo op. 4. Secondo alcuni il brano sarebbe semplicemente l'unico movimento di un progetto sonatistico incompiuto; e quindi un'idea formale impossibile da mettere in parallelo con quella del compositore polacco. Lo stesso Brahms, quando sentì taluni commentatori mettere in evidenza alcune assonanze con lo Scherzo op. 31 di Chopin, tenne a precisare di non conoscere nemmeno una nota di quella composizione. Ma risulta difficile credere che un musicista cresciuto sul pianoforte nella prima metà dell'Ottocento non avesse mai incontrato un'opera che girava in tutte le sale da concerto. Bastano poche battute dell'apertura per cogliere una chiara assonanza con il dialogo cercato da Chopin proprio nel suo Scherzo op. 31. Quello che segue, senza dubbio, ricorda molto più da vicino il linguaggio pianistico di Schumann, con i suoi scatti nervosi sempre in bilico tra mondi espressivi distanti. Ma nei due Trii si riconosce anche quella ballabilità un po' popolare che Chopin aveva insegnato a tanti compositori dell'Ottocento. Nel tema principale c'è anche qualcosa di quel temperamento demoniaco che Liszt avrebbe tanto sfogato nelle sue opere; e non a caso lo Scherzo op. 4 fu proprio il brano che Brahms scelse per presentarsi al grande maestro, nel fortunato incontro avvenuto a Weimar nel giugno del 1853.

Anche le Ballate op. 10 (1854) si inseriscono all'interno di un filone compositivo inaugurato da Chopin. Ma in realtà in questa raccolta di chopiniano resta solo l'etichetta, perché il clima espressivo è dichiaratamente ispirato alla ballata scozzese *Eduard*, contenuta in *Reliques of Ancient English Poetry* di Thomas Percy. Il testo riporta il dialogo tra un figlio schiacciato da un misterioso senso di colpa e una madre che lo bersaglia di domande per scavare nella sua coscienza: solo nell'ultima strofa viene a galla la verità, quando si scopre che il giovane ha assassinato suo padre proprio per assecondare un desiderio della madre. Brahms conobbe il testo nella traduzione tedesca di

Herder, il vate della ricerca romantica sul popolare. Nacque così una raccolta, che prova a tradurre in musica i toni gotici della vicenda, cercando di dare varie declinazioni al dialogo tra i due personaggi. La *Prima Ballata* è quella che rende al meglio questo faticoso incontro verbale: da una parte il tono interrogativo della madre, dall'altra la decisione rassegnata del figlio, con il suo corale austero e determinato. La *Seconda Ballata* si inserisce bene in quel solco leggendario, che emerge così spesso dalle Sonate: nel tessuto melodico appare per la prima volta il tema F.A.F. (*frei aber froh*, ovvero 'libero ma felice') con cui Brahms rispondeva ogni tanto al motto coniato da Joachim (*frei aber einsam*, ovvero 'libero ma solo'). La *Terza Ballata*, sottotitolata *Intermezzo*, ricorda il carattere dello Scherzo: scariche elettriche alternate a un Trio lirico, secondo il consueto schema dialettico del brano. Mentre la *Quarta Ballata* chiude il ciclo anticipando la cantabilità semplice e commovente dell'ultimo periodo.

Variazioni

Una grossa fetta del repertorio pianistico brahmsiano è costituita da Variazioni. La cosa non deve stupire. Intanto attorno alla metà dell'Ottocento sembrava ancora aperta la strada additata da Beethoven con le ultime Sonate e con le *Variazioni Diabelli*: vale a dire organizzare ogni singola elaborazione in maniera deduttiva, rendendo ogni episodio causa del successivo. E poi era proprio il pensiero compositivo di Brahms a integrarsi perfettamente con la 'forma variazioni', intesa come maniacale derivazione di ogni nuova idea dal materiale iniziale. Sarebbe stata proprio questa propensione alla logica rigorosa di ogni sviluppo (la cosiddetta 'variazione sviluppante') ad affascinare il Novecento e a spingere Schoenberg a scrivere il suo celebre articolo intitolato *Brahms il progressista*.

L'oggetto della riflessione brahmsiana non era la melodia, ma il basso: «Gli antichi si attenero sempre rigorosamente al basso del tema, l'autentico tema», scriveva il compositore a Joachim nel luglio del 1856. E successivamente, ad Adolf Schübring, proseguiva dicendo: «In un tema con variazioni quasi soltanto il basso mi rappresenta veramente qualcosa. È il solido terreno su cui costruisco qualcosa. Ciò che faccio con la melodia è solo un trastullo». Questo spiega l'interesse di Brahms per l'antica forma della Ciaccona, che è proprio una serie di variazioni su un basso ostinato: l'arrangiamento pianistico dell'omonima pagina per violino solo di Bach (finale del BWV 1001) e il movimento conclusivo della *Quarta Sinfonia*. Brahms riteneva che la migliore rilegatura con cui tenere insieme i vari fogli di una composizione si trovasse proprio nel suo registro grave, in quella linea che striscia in basso facendo fatica a raggiungere le orecchie del fruitore.

La prima parola, ancora una volta, venne da Schumann. Fu lui il compositore scelto per il primo ciclo di variazioni: l'op. 9. L'opera venne terminata nel 1854 con una dedica alla moglie di Schumann, Clara: «Piccole variazioni su un tema di Lui, dedicate a Lei», come scrisse lo stesso Brahms sul manoscritto. L'idea sottoposta a rielaborazioni è tratta dai *Bunte Blätter* op. 99 del 1851, la stessa che qualche anno prima anche Clara aveva utilizzato per scrivere le sue Variazioni su un tema di R. Schumann op. 20. Ma c'è addirittura spazio per l'operazione inversa: una citazione da Clara, già usata dal marito Robert, nelle ultime quattro battute delle decima variazione. In sostanza un complesso groviglio di rimandi che sembra lo specchio del tortuoso rapporto instaurato da Brahms con la famiglia Schumann: l'ammirazione e la riconoscenza nei confronti di Robert, ma anche il fascino e il desiderio provato per Clara. Oltre al tema anche lo stile compositivo rimanda a Schumann, cercando di realizzare un ciclo di variazioni di carattere: continue trasformazioni, non necessariamente tenute insieme da un ferreo filo logico, che cuciono ogni volta un vestito diverso addosso all'idea selezionata.

Tre anni dopo, nel 1857, sarebbe nata la prima serie di variazioni su un tema proprio: l'op. 21 n. 1. Undici prospettive diverse attraverso le quali osservare un'idea del tutto originale. Brahms le definiva le sue «variazioni filosofiche», proprio per sottolineare una raffinata speculazione sulle bellezze architettoniche tramandate dal Classicismo. Il tema, scritto nell'amata forma del corale, viene sottoposto a un trattamento simile a quello ideato da Beethoven per le sue ultime Sonate: progressivo allontanamento dal materiale di partenza, fino a raggiungere un territorio espressivo del tutto imprevedibile all'inizio del brano. Dentro c'è anche tanto Bach, con la presenza di giochi contrappuntistici raffinati: la quinta variazione, ad esempio, è interamente costruita su un canone per moto contrario. Non manca qualche pennellata fantastica, presa in prestito dal sognatore Schumann. Ma nel complesso la scrittura manifesta già tutti i caratteri del Brahms maturo, soprattutto per quella ricchezza polifonica che ci dà sempre l'impressione di vedere un'intera orchestra dietro alla tastiera del pianoforte.

Il tema da cui prende le mosse l'op. 21 n. 2 sembra l'altra faccia della medaglia: un ciclo di *Variazioni su una canzone ungherese* che ci ricorda quanto Brahms fosse sì il custode dell'austera produzione luterana, ma anche il compositore che sapeva apprezzare una birra tra amici nelle *Biergarten* frequentate dai violinisti zigani. Uno di loro, Ede Reményi, fu addirittura suo compagno di viaggio nelle prime tournée compiute in giro per la Germania. Brahms e Reményi formarono un duo affiatato per tutto il 1853, quando il mondo musicale scopriva il talento di quel giovane un po' freddino e saputello che veniva da Amburgo. Senza dubbio le *Variazioni sopra una canzone ungherese* nacquero sotto l'influenza di quel violinista un po' folle, che era stato bandito dall'Impero austriaco per aver partecipato nel 1848 alla rivoluzione ungherese. Fu lui il primo a capire il valore del Brahms quindicenne, e a dannarsi l'anima per fargli avere un'audizione con Liszt: la coda era piuttosto lunga, visto che tutta Europa conosceva la nota generosità del venerato maestro nei confronti delle nuove leve. Ed è probabile che anche quelle *Variazioni* siano finite sotto le mani di Liszt nel già citato incontro del 1853. Il tono generale è brillante e rapsodico. Probabilmente nel tema non c'è traccia di autentico folklore ungherese: gli zigani come Reményi suonavano musica troppo contaminata dalle esperienze 'cittadine', che inevitabilmente raggiungevano le loro orecchie. Ma questo non incide sulla piacevolezza della composizione, che sfoggia un virtuosismo spettacolare, pieno di quei colpi di teatro armonici che la cultura ungherese – o meglio, lo stereotipo che in Europa girava della cultura ungherese – aveva saputo diffondere. Senza dubbio Brahms avrebbe tenuto a mente il modello, quando si sarebbe messo a scrivere le sue raccolte di *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani.

Tutto il discorso deduttivo portato avanti nelle forme con variazioni doveva per forza sfociare in un lavoro di matrice barocca. Nel 1861 nacquero difatti le *Variazioni e fuga su un tema di Händel* op. 24, vera *summa* della ricerca portata avanti da Brahms sulla struttura del ciclo pianistico su soggetto dato. Il tema in questo caso è tratto dall'*Aria* della *Prima suite in si bemolle maggiore*, una pagina del 1733 che ci colpisce per una semplicità estrema, a livello armonico tanto quanto melodico: non a caso anche Händel l'aveva utilizzata come fondamenta su cui costruire una serie di elaborazioni. Brahms parte proprio dalle fioriture incipriate dell'idea barocca, per avanzare progressivamente nel tempo, fino a raggiungere la malattia dell'età romantica: scatti di nervi imprevedibili, ripiegamenti intimistici, ispessimenti della scrittura capaci di dare l'illusione dell'impasto orchestrale, toni cavallereschi, danze fantastiche, ombre sinistre. Il tutto culmina nella fuga finale, che riprende il modello impostato da Beethoven nelle ultime Sonate: una composizione che rifiuta la staticità emotiva della tradizione barocca, per

piegarsi a una drammatizzazione interna, continuamente cangiante come la dinamica imprevedibile dei sentimenti umani. Ne risulta un'alternanza tra momenti di tensione e riposo, che sfocia in una coda monumentale che riesce a trasformare un pedale di tonica in una 'composizione nella composizione'. L'impegno richiesto all'interprete si fa estremo, proprio a partire da questo ciclo. Addirittura Clara Schumann, che nell'Ottocento si sarebbe distinta proprio per la sua tecnica infallibile, si trovò costretta a gettare la spugna: «Ho incluso parecchie volte nel programma le *Variazioni su un tema di Händel*, ma ho dovuto rinunciarvi perché mi facevano male i muscoli della mano e rischiavo di porre ogni mio sforzo in un pezzo e di non riuscire a finire il concerto».

Il percorso si concluse nel 1863 con le celebri *Variazioni su un tema di Paganini*. L'opera è grandiosa nella sua capacità di mettere in piedi una costruzione imponente a partire da un tema elementare (quello del Capriccio n. 24 per violino solo); ma forse era proprio questa la sfida che intrigava Brahms. Del resto, non era certo stato l'unico: sullo stesso tema si erano già cimentati Liszt e Schumann; il primo con l'intenzione di portare sul pianoforte un po' dello spettacolare violino di Paganini, il secondo convinto di tirare fuori un misterioso «lato poetico» da quella produzione così acrobatica. Brahms cercò di mettere insieme queste due istanze, realizzando un'opera che soddisfa i virtuosi più incalliti (fu uno *showman* come Carl Tausig a stimolare la nascita della raccolta), senza tuttavia rinunciare alla ricerca sul lato espressivo del pianoforte. Il modello è senza dubbio quello dello Studio, con la progressiva ascesa attraverso differenti tipi di tecnica pianistica (variazioni sulle ottave, sulle note staccate, sul legato, sui movimenti orizzontali, sulle note doppie, sugli arpeggi); ma il lavoro muscolare non si fa mai arido al livello dell'esercizio, perché Brahms riesce sempre a dare un colore diverso alla melodia di Paganini. E tutto sommato a rimanerci nelle orecchie sono soprattutto le variazioni in tempo lento (n. 11 e 12 del primo quaderno, ad esempio), quando il disegno violinistico diventa solo più un contenitore pieno di emozioni complesse.

Intermezzi, Klavierstücke, Fantasie e Rapsodie

L'andamento elastico e un po' imprevedibile che caratterizza molte Sonate e Ballate del periodo giovanile trova una sua formale definizione nelle due *Rapsodie* op. 79, nate nel 1879 contemporaneamente alla Sonata per violino e pianoforte op. 78. Queste due pagine portano un titolo leggermente improprio: non si tratta difatti di vere e proprie rapsodie (Brahms pensò anche a definirle Capricci), dotate di riferimenti espliciti al folklore o alla struttura formale libera delle danze popolari. Resta però quella predilezione per le alternanze espressive, che è tipica del genere: episodi bruschi e irruenti che si mescolano a sguardi contemplativi, senza soluzione di continuità. Qualche intervallo eccedente sembra anche rimandare alle tipiche scale della tradizione ungherese; ma sono solo impulsi schiacciati dalla forza espressiva di un ardore esplosivo, che, a dispetto del barbone bianco, fece apparire Brahms ringiovanito davanti al pubblico contemporaneo.

Pressoché coeva fu la pubblicazione degli otto *Klavierstücke* op. 76, avvenuta nel 1878. Si tratta tuttavia di una raccolta che comprende molti pezzi composti negli anni precedenti. Il ciclo alterna Capricci e Intermezzi che si differenziano più per una caratteristica espressiva che formale: i *Capricci* si muovono in maniera irrequieta, cercando di forzare la flessibilità del discorso musicale; mentre gli *Intermezzi* lasciano un segno proprio per la loro profondità lirica, che cerca ora la sonorità sognante del *carillon* (n. 3), ora la calma malinconica degli scenari notturni (n. 4), ora i toni fiabeschi del 'c'era una volta' (n. 7).

Brahms avrebbe ripreso lo stesso schema nelle Fantasie op. 116 (1892): ancora Capricci irrequieti e carichi di energia, alternati ai sogni ad occhi aperti degli Intermezzi. La dialettica è quella che caratterizza il rapporto tra sonno e veglia: da una parte un lirismo ultraterreno, che cerca un contatto ravvicinato con la dimensione del trascendente (n. 4 e 6); dall'altra il nervosismo tutto terreno di brani che pulsano sanguine a ogni battuta (n. 1, 3 e 7). Quasi una fase nella quale sembrano confrontarsi in continuazione due età diverse dello stesso Brahms: la giovanile esuberanza del ragazzo pieno di talento che si lasciava infuocare dall'incontro con la cultura zigana, e il temperamento disteso di un uomo maturo, che alla fine dell'Ottocento sentiva il bisogno di sedersi in disparte a osservare le turbolenze di un'età che, dopo un secolo di romanticismo, si trovava costretta a voltare pagina.

La confessione più sincera pare venire dai tre pannelli degli Intermezzi op. 117 (1892), quando Brahms sembra osservarsi allo specchio per guardarsi dentro in tutta la rassegnazione della sua esistenza solitaria. Fu lui stesso a definire «ninna-nanna dei miei dolori» il primo brano della raccolta. L'ispirazione viene da un'autentica ninna-nanna scozzese, ma l'impressione è che il compositore si rivolga proprio a se stesso, nel tentativo di consolarsi per aver condotto una vita privata piena di occasioni perse. Brahms stava scrivendo il suo diario; ma, nonostante i tentativi consolatori, non erano pagine serene, e l'inquietudine emerge nei due Intermezzi successivi, che scavano nei meandri ombrosi della tonalità minore.

Completano il quadro della produzione pianistica, e in particolare dell'oasi lirica del 1892, le due raccolte di *Klavierstücke* op. 118 e op. 119. Entrambe riprendono il bipolarismo tra disperazione drammatica e contemplazione religiosa delle raccolte precedenti. Di tanto in tanto si avverte ancora qualche retaggio dell'eccitazione giovanile (nella Ballata dell'op. 118, e nella Rapsodia dell'op. 119), ma a dominare è il clima intimo e umbratile degli Intermezzi, con le loro riflessioni a tu per tu con il pianoforte, nelle quali si avverte tutto il decadentismo fascinoso di un'epoca che sapeva di essere sopravvissuta a se stessa.

Brani per due pianoforti e per pianoforte a quattro mani

Anche la produzione a quattro mani prese le mosse da Robert Schumann: il padre spirituale che doveva in qualche modo battezzare ogni nuovo esperimento di Brahms. Il primo lavoro del *corpus* è difatti ancora un ciclo di *Variazioni su un tema di Schumann* (1861). Il mentore era scomparso già da diversi anni (nel 1856), ma c'era ancora la moglie Clara in circolazione, e quella figlia Julie – dedicataria della composizione – alla quale Brahms avrebbe fatto più di un pensierino. Il soggetto scelto ha un significato particolare: si tratta difatti proprio di quel *Geister-Thema* (tema degli spiriti), che Schumann trascrisse la notte del 17 febbraio 1854, nove giorni prima di tentare il suicidio nel Reno. Fu quella l'ultima idea musicale che passò nella sua testa, prima che un inquietante stato di demenza si impossessasse definitivamente della sua psiche. La melodia sembra venire da una dimensione altra, spirituale e insieme desolata come l'ultima parola pronunciata da un uomo sulla terra. Brahms tratta con delicatezza il tema, come se fosse un prezioso dono ricevuto in eredità da un parente amato. Il basso tiene insieme una serie di variazioni fantasiose, ma l'atmosfera malinconica dell'apertura fa fatica a svanire. Le elaborazioni rapide esprimono un omaggio deferente nei confronti del modello, riprendendo quel ritmo aggressivo su cui Schumann aveva costruito tutte le sue battaglie musicali (le marce dei Fratelli di Davide contro i Filistei). I momenti di riflessione restano tuttavia i più coinvolgenti (variazioni n. 1, 4 e 10), quando il metronomo tace per lasciare spazio alla commemorazione raccolta e addolorata di un grande maestro.

La Sonata op. 34b nacque poco dopo (nel 1864) a completamento della ricerca portata avanti con le prime tre opere del *corpus* pianistico. La sua scrittura per due pianoforti si deve alla necessità di trascrivere sulla tastiera l'intricata tessitura di un quintetto per archi, poi distrutto e ristrutturato nella celebre versione per pianoforte e archi (l'op. 34a). La composizione resta una pietra miliare della produzione brahmsiana, e in questo raro arrangiamento colpisce per la robustezza delle idee, e per una capacità di trasformazione timbrica dello strumento a tastiera che fa già presagire la futura veste cameristica.

È un Divertimento per due oboi, due corni, tre fagotti e serpentone, datato 1784 e scritto per la banda militare degli Esterházy il brano che fornisce il tema delle Variazioni op. 56b di Brahms (e delle gemelle Variazioni op. 56a per orchestra). In realtà la melodia non è un'idea originale di Haydn, ma un antico corale di pellegrini; e vi sono molti dubbi anche sull'effettiva autenticità dell'intero Divertimento, che in tempi recenti alcuni studiosi hanno attribuito a Ignaz Joseph Pleyel. Ma non bisogna dare un peso eccessivo alla scelta fatta da Brahms. L'intenzione poetica che sostanzia le Variazioni op. 56b è la stessa che sta alle fondamenta delle *Variazioni su un tema di Diabelli* di Beethoven: la sfida di scrivere una composizione monumentale, proprio a partire da un'idea molto sobria, che apparentemente non fornisce solidi appigli all'elaborazione complessa. Brahms struttura le sue otto variazioni, lavorando su elementi minuscoli che fanno da mattoni a una costruzione in continuo divenire. Le prime tre variazioni sono ancora strettamente imparentate con il tema: uno sviluppo che ne estrapola alcune cellule microscopiche (le prime tre note e le ultime tre note). Dalla quarta variazione il discorso sembra muoversi in una direzione estranea alla nozione tematica di base; come se quell'idea primigenia si fosse definitivamente sgretolata, per lasciare una eco solo nella memoria dell'ascoltatore. Una sorta di Scherzo prende forma nella variazione seguente, col suo clima saltellante e fiabesco, mentre le tre sezioni successive mettono a confronto caratteri profondamente contrastanti, mescolando austerità, robustezza e dolcezza. Chiude la composizione un finale che recupera il clima solenne e mistico dell'apertura: il tema si eleva su un ostinato ritmo di passacaglia, che avanza nel registro grave con rigorosa solidità.

Più disimpegnato è invece il tono delle due raccolte di Walzer op. 39 e delle celeberrime *Danze ungheresi*. In entrambi i casi Brahms predilige la scrittura per pianoforte a quattro mani, con la chiara intenzione di realizzare due prodotti di quella *Hausmusik* che intorno alla metà dell'Ottocento faceva ancora da collante sociale nelle serate dell'alta borghesia. I Walzer vennero pubblicati nel 1865 (anche se il materiale in alcuni casi è molto precedente) come chiaro omaggio alla danza in cui Vienna si specchiava da più di un secolo. L'apparizione di una raccolta così brillante e mondana all'interno di un catalogo pieno di corali, di contrappunto e di melodie austere lasciò di sasso i contemporanei. Eduard Hanslick lo disse chiaramente: «Brahms e il valzer! Le due parole paiono stupite di trovarsi insieme sullo stesso frontespizio. Il serio, il taciturno Brahms, l'autentico fratello minore di Schumann, scrive valzer! E per di più lui così nordico, così protestante, così poco mondanò! Una parola sola risolve l'enigma: Vienna! La città imperiale ha guidato Beethoven non a danzare, ma a scrivere danze». Evidentemente, secondo Hanslick, era successo lo stesso a Brahms; e infatti la sua raccolta ha tutto il sapore scintillante del valzer, solido e possente come i grandi viali imperiali, ma anche intimo e nostalgico come un ceto elevato che affoga nella festa collettiva i propri dolori individuali.

Le *Danze ungheresi* (pubblicate a *tranches* tra il 1858 e il 1880) sono il riflesso dell'altra Vienna, quella di Grinzing e delle sue locande: quel mondo in cui la cultura musicale si fa davanti a un boccale di birra, con il violino dei

suonatori di strada. I contatti di Brahms con quel mondo risalivano agli anni dell'adolescenza, grazie all'incontro già citato con Ede Reményi (il quale poi avrebbe addirittura accusato di plagio il vecchio amico). Fu con il pensiero rivolto a quel modello che un amburghese dallo sguardo di ghiaccio riuscì a trovare l'ispirazione per scrivere una raccolta che sarebbe diventata un'icona di un'intera cultura folklorica. Con modestia Brahms scrisse di aver semplicemente 'adattato' melodie popolari al suono del pianoforte (e poi, per alcuni casi, all'orchestra), ma in realtà il suo incontro con il museo a cielo aperto delle tradizioni rurali era stato mediato proprio da quei musicisti zingari, che mescolavano con libertà dotto e popolare. In alcuni casi il modello è piuttosto esplicito (nel 1874 l'«Allgemeine Deutsche Musikzeitung» avrebbe addirittura pubblicato i nomi degli autori delle prime dieci danze). Ma questo non fermò la corsa delle *Danze ungheresi* che divennero presto pagine celeberrime, anche grazie all'adattamento orchestrale, curato dallo stesso autore, delle n. 1, 3 e 10 (le altre furono arrangiate da altre mani). Clara disse di sentirvi «una banda di zingari»; dentro alla raccolta senza dubbio c'è anche tanta cultura alta, ma quello che ci colpisce è proprio la sua violenza vitale, nella quale possiamo solo riconoscere il furioso desiderio di sopravvivenza della gente di strada.

Andrea Malvano*

*Pianista e musicologo, ha pubblicato diversi contributi su Debussy e il repertorio francese. Attualmente è ricercatore presso l'Università di Torino e coordinatore nazionale di un progetto sull'archivio musicale dell'Orchestra Rai.

Jan Hugo, pianoforte

Nato in Sudafrica nel 1991, Jan Hugo ha iniziato gli studi musicali all'età di sette anni e si è da subito distinto in vari festival e concorsi a Pretoria, Johannesburg e Città del Capo. A tredici anni è stato invitato a studiare in Italia all'Istituto Superiore di Studi Musicali 'Vecchi-Tonelli', prima sotto la guida di Francesco Cipolletta e poi di Giuseppe Fausto Modugno. Nel 2010 si è laureato con lode e menzione d'onore. Dal 2006 frequenta l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola, dove attualmente si perfeziona sotto la guida di Boris Petrushansky. Ha tenuto vari recital in Italia (Modena, Bologna, Roma, Milano, Adria, Ferrara) e in Sudafrica, per le più importanti associazioni musicali di Città del Capo, Pretoria, Johannesburg, Port Elizabeth, Durban. Si è esibito in veste di solista con la Johannesburg Philharmonic Orchestra, la Cape Town Philharmonic Orchestra e la KwaZulu-Natal Philharmonic Orchestra. Si è inoltre esibito con l'Orchestra dell'Istituto 'Vecchi-Tonelli' al concerto di apertura dell'anno accademico 2009/2010 presso il Teatro Comunale di Modena. Nel 2011 ha ottenuto il primo premio al Concorso Nazionale di pianoforte dell'UNISA a Pretoria. Inoltre, nello stesso anno, ha effettuato una tournée di 18 concerti in Sudafrica e Zambia, sia come solista sia con orchestra. Nel 2013 ha vinto il Royal Overseas League Piano Competition di Londra.

Lunedì 8 settembre

Johannes Brahms (1833-1897)

Sonata in do maggiore op. 1 (1852-53) 32 min. ca

Allegro

Andante

Scherzo. Allegro molto e con fuoco

Finale. Allegro con fuoco

Variazioni su un tema originale op. 21 n. 1 (1856-57) 15 min. ca

Variazioni su una canzone ungherese op. 21 n. 2 (1853) 8 min. ca

Jan Hugo, pianoforte

Margaryta Golovko, pianoforte

Margaryta Golovko è nata il 2 agosto 1986 a Kamenets-Podolsky in Ucraina. Nell'1997 ha iniziato a studiare con Boris Fedorov, con il quale si è diplomata nel 2009 all'Accademia Musicale Nazionale 'Pëtr Il'ič Čajkovskij'. Tra il 2009 e il 2012 è stata anche assistente del suo maestro e dal 2011 studia presso l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola con Piero Rattalino. Nel 2012 Margaryta Golovko corona la sua carriera di studi ottenendo il primo premio sia al xxx Smetana International Piano Competition sia all'European Union of Music Competitions for Youth (EMCY) di Pilsen nella Repubblica Ceca.

Martedì 9 settembre

Johannes Brahms

Scherzo in mi bemolle minore op. 4 (1851) 11 min. ca

Sonata in fa minore op. 5 (1853) 35 min. ca

Allegro maestoso

Andante espressivo

Scherzo. Allegro energico

Intermezzo (Rückblick). Andante molto

Finale. Allegro moderato ma rubato

Tema e variazioni in re minore

dall'Andante del Sestetto per archi op. 18b (1860) 11 min. ca

Margaryta Golovko, pianoforte

Roman Lopatynskyi, pianoforte

Roman Lopatynskyi è nato nel 1993. Ha intrapreso lo studio del pianoforte a cinque anni con Irene Barinova e a otto anni è stato ammesso nella classe di musica da camera di Larysa Raiko. Ha vinto numerosi premi in diversi concorsi nazionali e internazionali, tra cui Concorso Giovani Musicisti della Georgia (2005 e 2009), Concorso Internazionale 'Il suono d'argento' (Ucraina 2006), Concorso Internazionale Karamanov (Ucraina 2007), Concorso di musica da camera Paderewski (Ucraina 2007), Concorso Internazionale Horowitz per giovani pianisti, Concorso Internazionale Città di Gorizia (2011). Ha effettuato concerti in Lituania, Germania, Polonia, Svizzera, Israele, Italia, Francia, Marocco, con un vasto repertorio. A sedici anni è entrato nella classe di Boris Petrushansky all'Accademia Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola, proseguendo gli studi anche a Kiev con Sergei Ryabov. Nel febbraio 2011 Roman Lopatynskyi ha partecipato al Festival di Bad Ragaz e nell'aprile dello stesso anno ha suonato il Concerto per pianoforte e orchestra n. 5 *Imperatore* di Beethoven con la Deutsche Radio Philharmonie diretta da Michael Sanderling.

Mercoledì 10 settembre

Johannes Brahms

Variazioni su un tema di Paganini op. 35 (1862-63) 25 min. ca

Sette Fantasie op. 116 (1891-92) 21 min. ca

Capriccio. Presto energico

Intermezzo. Andante

Capriccio. Allegro passionato

Intermezzo. Adagio

Intermezzo. Andante con grazia ed intimissimo sentimento

Intermezzo. Andantino teneramente

Capriccio. Allegro agitato

Tre Intermezzi op. 117 (1892 ca) 14 min. ca

Andante moderato

Andante non troppo e con molta espressione

Andante con moto

Roman Lopatynskyi, pianoforte

Shizuka Susanna Salvemini, pianoforte

Nata nel 1989 a Terlizzi, Shizuka Susanna Salvemini inizia lo studio del pianoforte all'età di quattro anni con la madre, pianista e concertista. La sua carriera si avvia a undici anni con il primo premio al Concorso Nazionale 'Giovani Musicisti' Città di Camerino, cui seguono il premio 'Curci' al Concorso Città di Cesenatico e il primo premio al Concorso 'Mascia Masin' di San Gemini. Prosegue poi la sua formazione presso il Conservatorio di Fermo e quello di Pesaro. Nell'edizione 2001 del Concorso 'I Giovani e L'Arte' la Commissione, presieduta da Marcella Crudeli, le assegna il primo premio assoluto. Nel 2010 si laurea al Conservatorio di Bologna con il massimo dei voti, lode e menzione. È presente come solista nei Concerti dell'Accademia Filarmonica di Bologna, all'Auditorium Verdi di Milano nella 'Maratona Chopin', a Torino e Milano per MITO SettembreMusica, ai Concerti di Palazzo Campana di Osimo, al Teatro Alighieri di Ravenna, al Teatro Filarmonico di Verona, al Teatro Comunale di Vicenza, alla Stagione Malatestiana di Rimini. Ha collaborato come solista con l'Orchestra Filarmonica Marchigiana a Fermo, Macerata e Jesi. Ha inoltre collaborato in duo con il baritono Riccardo Fioratti per la Stagione Malatestiana e al Teatro Diego Fabbrì di Forlì. Nel 2012 ha conseguito la laurea di secondo livello in pianoforte con lode presso il Conservatorio di Cesena. Nel 2013 si è diplomata presso l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola, sotto la guida di Franco Scala.

Martina Consonni, pianoforte

Martina Consonni nasce a Como nel 1997. Intraprende lo studio del pianoforte all'età di sei anni con Claudia Boz e a soli quattordici anni, consegue il diploma di pianoforte con lode presso il Conservatorio di Pavia. Attualmente si sta perfezionando presso l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola sotto la guida di Franco Scala. Fin dall'inizio sono evidenti le sue doti musicali, tanto che ben presto inizia ad affrontare i primi concorsi collezionando finora oltre cinquantacinque primi premi in concorsi nazionali e internazionali. Nel 2009, in occasione della partecipazione al XIX Concorso Internazionale per pianoforte e orchestra Città di Cantù ha ottenuto una speciale borsa di studio della Società dei Concerti di Milano eseguendo il Concerto di Haydn in re maggiore con la Philharmonic Orchestra di Bacau diretta da Ovidiu Balan. È stata invitata a esibirsi nell'ambito di prestigiose manifestazioni musicali. A ottobre 2012 ha ottenuto, il prestigioso 'Premio Casella' al Concorso Pianistico 'Premio Venezia', esibendosi presso le Sale Apollinee e la Sala Grande del Teatro La Fenice di Venezia.

Giovedì 11 settembre

Johannes Brahms

Sedici Walzer per pianoforte a quattro mani op. 39 (1865) 20 min. ca

Scelta di *Danze ungheresi* per pianoforte a quattro mani 20 min. ca

- n. 1 Allegro molto
- n. 2 Allegro non assai
- n. 4 Poco sostenuto
- n. 5 Allegro
- n. 6 Vivace
- n. 7 Allegretto
- n. 10 Presto
- n. 13 Andantino grazioso
- n. 15 Allegretto grazioso
- n. 16 Con moto
- n. 20 Poco allegretto
- n. 21 Vivace

Susanna Shizuka Salvemini,
Martina Consonni, pianoforte

Kateryna Levchenko, pianoforte

Nata nel 1989 in Russia, Kateryna Levchenko dal 1995 al 2005 ha studiato a Kharkov in Ucraina. A quattordici anni ha suonato il Secondo Concerto per pianoforte di Rachmaninov con la Belgorod State Philharmonic Orchestra. Dal 2005 studia con Vladimir Krajnev alla Hochschule für Musik und Theater di Hannover e dal 2007 con Roland Krüger. Nel 2012 si è laureata e attualmente frequenta la classe di Vovka Ashkenazy all'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola. Ha seguito masterclass con importanti pianisti, tra cui Dmitri Bashkirov, Sergio Perticaroli, Marcello Abbado, Arie Vardi e Aquiles Delle Vigne. Suona regolarmente in tutta Europa in qualità di solista. Ha ottenuto premi in diversi concorsi tra il 2000 e il 2006: primo premio al Vladimir Krajnev Piano Competition di Kharkov; terzo premio all'International Piano Competition 'Virtuosi per musica di pianoforte' di Ústí nad Labem (Repubblica Ceca); secondo premio allo Steinway International Piano Competition di Amburgo. Nel 2011 ha vinto il secondo premio all'Alexander Skrjabin International Piano Competition di Parigi; primo premio e premio speciale al Concorso Città di Barletta; primo premio e premio speciale al Concours International de Piano Île-de-France, Parigi. Nel 2012 ha ottenuto il primo premio al Concorso Pianistico Nazionale Città di Castiglion Fiorentino e al Concorso Internazionale di Madesimo. Nello stesso anno è stata invitata a suonare in diversi festival, tra cui il Festival Mendelssohn di Taurisano, Lamezia Classica, International Piano-Orchestra Meeting di Bacau, Kammermusiktage Maienfeld in Svizzera.

Maria Tretyakova, pianoforte

Maria Tretyakova, artista solista della Società Filarmonica di Stato di Mosca, è nata a Mosca nel 1984. All'età di cinque anni ha avuto le sue prime esperienze in concerto e all'età di nove ha tenuto il suo primo debutto con orchestra sinfonica. Docenti quali Lev Naumov, Boris Petrushansky, Franco Scala, Elissó Virsaladze, Vovka Ashkenazy hanno guidato la crescita del suo talento musicale. Ha studiato presso prestigiose istituzioni quali la Scuola Speciale di Musica Gnesin e il Conservatorio Čajkovskij di Mosca, l'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola. Ha vinto numerosi concorsi nazionali e internazionali e ha tenuto concerti come solista e in formazioni cameristiche in Russia, Francia, Polonia, Malesia, Inghilterra, Corea del Sud, Repubblica Ceca, Romania, Croazia, Giappone, Spagna, Germania, Belgio, Messico. Si è esibita in prestigiosi festival, quali: 'Anniversary Concerts' nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca; Stars of XXI Century (Russia); International Music Festival (Giappone); Dubrovnik Summer Festival (Croazia); Les 21es Semaines musicales di Tours (Francia). Collabora con artisti e direttori di calibro internazionale come Yuri Bashmet, Jan Latham-Koenig, Viktor Tretyakov, Vladimir Ziva, Veronika Dudarova, Vladislav Bulakhov, Alexander Slutsky, Alexander Buzlov. Molte sue esibizioni sono state trasmesse in radio e televisione in Russia, Francia e Italia.

Lunedì 15 settembre

Johannes Brahms

Variazioni su un tema di Schumann op. 9 (1854) 17 min. ca

Due Rapsodie op. 79 (1879) 12 min. ca

Agitato

Molto passionato, ma non troppo allegro

Kateryna Levchenko, pianoforte

Johannes Brahms

Quattro Ballate op. 10 (1854) 22 min. ca

Andante

Andante

Intermezzo. Allegro

Andante con moto

Maria Tretyakova, pianoforte

Gile Bae, pianoforte

Gile Bae è nata in Olanda nel 1994. È stata allieva di Marlies van Gent al Conservatorio dell'Aia e dal 2010 studia all'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola. Si è già esibita in occasioni concertistiche di prestigio in Europa, mostrando straordinarie doti di pianista e interprete. All'età di sei anni ha suonato presso la famiglia reale d'Olanda e ha vinto il primo premio dello Steinway&Sons International Piano Competition nel 2000 e nel 2010, designata come rappresentante dei Paesi Bassi durante il Festival Steinway 2010. Si è esibita in numerosi concerti e festival, per la televisione olandese e per emittenti internazionali. Ha inoltre suonato nella Sala Piccola del Concertgebouw di Amsterdam, al Teatro Diligentia per il Consiglio di Stato e poi in Italia, Repubblica Ceca, Germania, Svizzera, Corea del Sud. Gile Bae ha frequentato diversi corsi di perfezionamento con importanti docenti, tra cui Marcel Baudet, Rian de Waal, Jan Wijn, Naum Grubert, Ruth Nye, Jean-Yves Thibaudet, Tatiana Zelikman, Elza Kolodin, Igor Roma, Geoffrey Madge, Boris Petrushansky e Riccardo Risaliti.

Martedì 16 settembre

Johannes Brahms

Variazioni e fuga su un tema di Händel op. 24 (1861) 24 min. ca

Otto Klavierstücke op. 76 (1871-78) 26 min. ca

Capriccio. Un poco agitato

Capriccio. Allegretto non troppo

Intermezzo. Grazioso

Intermezzo. Allegretto grazioso

Capriccio. Agitato ma non troppo presto

Intermezzo. Andante con moto

Intermezzo. Moderato semplice

Capriccio. Grazioso e un poco vivace

Gile Bae, pianoforte

Galina e Irina Chistiakova, pianoforte

Il duo pianistico Galina e Irina Chistiakova si è formato prima che le due sorelle incominciassero ad andare a scuola. Dopo aver terminato la Scuola Centrale di Musica di Mosca nelle classi di Riabov, Hoven e Voronov, si sono dedicate alla musica da camera, suonando non solo in duo, ma anche in trio, quartetto e quintetto. Nel 1999 Galina e Irina si sono aggiudicate la borsa di studio del Vladimir Spivakov International Charity Foundation e della Fondazione 'Nuovi nomi'. Nel 2000 hanno gareggiato per ottenere il French Charity Fund 'All is in the Hands of Children'. Nello stesso anno hanno vinto il Concorso 'Nuovi nomi', che ha avuto luogo nella Sala Grande del Conservatorio di Mosca. In seguito, Galina e Irina hanno inciso un cd grazie alla borsa di studio. Nel 2010 hanno vinto il Concorso Arthur Rubinstein di Mosca. Da quando il duo si è formato, il suo repertorio si è via via ampliato e comprende brani a quattro mani, per due pianoforti e concerti con orchestra. Hanno suonato in Russia, Germania, Francia, Finlandia e Principato di Monaco. Attualmente Irina e Galina Chistiakova proseguono gli studi a Mosca con Mikhail Voskresensky e all'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola con Boris Petrushansky.

Mercoledì 17 settembre

Johannes Brahms

Variazioni su un tema di Haydn
per due pianoforti op. 56b (1873)

20 min. ca

Sonata in fa minore
per due pianoforti op. 34b (1863-64)

40 min. ca

Allegro non troppo

Andante, un poco Adagio

Scherzo. Allegro

Finale. Poco sostenuto. Allegro non troppo

Variazioni su un tema di Schumann
per pianoforte a quattro mani op. 23 (1861)

15 min. ca

Galina Chistiakova,
Irina Chistiakova, pianoforte

Alessandro Tardino, pianoforte

Figlio d'arte, Alessandro Tardino è nato nel 1987 e ha iniziato gli studi musicali al Conservatorio di Frosinone con Pietro Romano, flautista, e con Cecilia De Dominicis, pianista. A quindici anni ha conseguito il diploma inferiore nei due strumenti, con il massimo dei voti. Dal 2003 è allievo dell'Accademia Pianistica Internazionale 'Incontri col Maestro' di Imola dove studia con Franco Scala e Michel Dalberto. Ha inoltre frequentato masterclass con Gianluca Cascioli, Joaquín Soriano, Oleg Marshev, Andrea Lucchesini, Zoltán Kocsis, Yang Jun, Roberto Cappello e Robert Levin. Nel 2006 ha ottenuto il diploma di pianoforte con lode e menzione d'onore. Ha ricevuto dall'Associazione Concertistica Romana il premio Regione Lazio come miglior diplomato dell'anno e ha partecipato alla stagione Les Semaines Musicales di Crans-Montana in Svizzera come solista, in trio con Eric Crambes e Henri Demarquette, e in duo con Michel Dalberto. Fra i recenti impegni sono da ricordare la partecipazione al Bologna Festival (in occasione dell'evento *Aimez-vous Cage?* con Bruno Canino, Antonio Ballista e Philippe Daverio) e l'esibizione presso l'Auditorium di Milano con l'Orchestra Sinfonica Giuseppe Verdi, all'interno della rassegna sull'opera integrale di Chopin. Il concerto è stato registrato e mandato in onda da Mediaset. Suona per il Festival MITO SettembreMusica e per il Maggio Musicale Fiorentino e tiene recital in sale come il Teatro Manzoni di Milano, la Galleria d'Arte Moderna di Milano, l'Accademia Filarmonica di Verona, il Teatro Comunale di Vicenza, l'Accademia Filarmonica di Bologna, il Piccolo Teatro Comunale di Firenze, il Teatro Alighieri di Ravenna. Si è recentemente esibito in Svizzera nell'atelier Bau Art di Basilea.

Giovedì 18 settembre

Johannes Brahms

Sonata in fa diesis minore op. 2 (1852) 24 min. ca

Allegro non troppo ma energico
Andante con espressione
Scherzo. Allegro
Finale. Sostenuto. Allegro non troppo e rubato

Sei Klavierstücke op. 118 (1892-93) 22 min. ca

Intermezzo. Allegro non assai, ma molto appassionato
Intermezzo. Andante teneramente
Ballata. Allegro energico
Intermezzo. Allegretto un poco agitato
Romanza. Andante
Intermezzo. Andante, largo e mesto

Quattro Klavierstücke op. 119 (1893 ca) 15 min. ca

Intermezzo. Adagio
Intermezzo. Andantino un poco agitato
Intermezzo. Grazioso e giocoso
Rapsodia. Allegro risoluto

Alessandro Tardino, pianoforte

Il FAI presenta i luoghi di MITO SettembreMusica

Conservatorio Giuseppe Verdi

Il Conservatorio Giuseppe Verdi, situato accanto alla chiesa di Santa Maria della Passione – la seconda della città per grandezza dopo il Duomo – fu fondato nel 1808 dal viceré Eugenio Beauharnais, cognato di Napoleone.

L'istituto occupa gli spazi dell'ex-convento, sede dei Canonici Lateranensi a cui era affidata l'adiacente chiesa. Il convento era inizialmente strutturato intorno a un unico cortile cinquecentesco a pianta quadrata, con portico a otto arcate per lato impostate su colonne con capitelli tuscanici e piano superiore scandito da lesene con capitelli ionici. A questo primo chiostro ne venne aggiunto un secondo a partire dal 1608, per volontà dell'abate Celso Dugnani. La facciata barocca è forse opera dello scultore Giuseppe Rusnati. Nel 1782, per volontà di Giuseppe II, l'ordine dei Canonici Lateranensi venne soppresso e la chiesa fu quindi affidata al clero secolare. Nel 1799 il convento divenne ospedale per le truppe austriache, magazzino militare e infine sede del Conservatorio. Fino al 1850 quest'ultimo adottò una struttura mista, in cui agli ospiti del convitto interno si affiancavano gli allievi esterni. Gli ospiti occupavano il primo chiostro, mentre nel secondo erano collocate le aule e la biblioteca. Dopo l'Unità d'Italia gli spazi dell'ex-convento vennero ridefiniti in concomitanza con la messa a punto di nuovi programmi educativi e con il rafforzamento delle attività collettive, quali il coro e l'orchestra. Il Conservatorio intensificò inoltre i rapporti con il Teatro alla Scala e con la città e nelle sue aule studiarono personalità del calibro di Arrigo Boito, Giacomo Puccini e Pietro Mascagni e vi insegnò Amilcare Ponchielli. Nel 1908 fu inaugurata la nuova sala da concerti progettata da Luigi Brogli e Cesare Nava, le cui decorazioni vennero completate due anni dopo. Durante la Seconda Guerra Mondiale l'edificio subì ingenti danni in seguito ai bombardamenti alleati, che risparmiarono soltanto il chiostro seicentesco. La Sala Grande – oggi detta Sala Verdi – fu ridisegnata dall'architetto Ferdinando Reggiori. Negli anni Sessanta l'incremento di allievi e di professori condusse a una riforma degli insegnamenti, che ha portato il Conservatorio di Milano a diventare il più grande istituto di formazione musicale in Italia con rilascio di diplomi accademici, equiparati alle lauree universitarie dal 2003-2004. Continua inoltre ad accogliere studenti delle fasce d'età più giovani, offrendo uno specifico liceo musicale sperimentale.

Sede di concerti durante tutto l'anno, il Conservatorio possiede anche una ricca Biblioteca, con oltre 80.000 volumi e 400.000 tra manoscritti e opuscoli, nonché un museo di strumenti musicali.

Si ringrazia



Ritratti contemporanei a confronto: Fabio Vacchi e Beat Furrer

Per conoscere a fondo due tra i maggiori
compositori viventi, l'italiano Fabio Vacchi
e l'austriaco Beat Furrer



13.IX mdi ensemble

16.IX Filarmonica '900 Teatro Regio Torino

18.IX Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai



ASPESI

BOLOGNA FIRENZE GENOVA LEGNANO MILANO
PORTO CERVO ROMA TORINO MADRID TOKIO SEOUL

FAZIOLI Pianoforti
con il Festival MITO SettembreMusica:

dalla parte della Musica



MITO SettembreMusica - ph. A. Mannello

FAZIOLI per il terzo anno consecutivo supporta con i suoi pianoforti la programmazione del Festival MITO SettembreMusica, condividendone gli obiettivi e le strategie.

FAZIOLI
WWW.FAZIOLI.COM

Come riportato da "The Economist" i pianoforti FAZIOLI sono considerati da molti come i migliori al mondo. Sono sempre più numerosi i pianisti di fama che scelgono di utilizzare i pianoforti FAZIOLI nelle sale da concerto, accademie, conservatori, teatri e studi di registrazioni in tutto il mondo.

Pianoforti FAZIOLI: nati per essere fonte di ispirazione

© REPRESENT

MITO è un evento sostenibile: è il primo festival musicale in Italia che si sta certificando a livello internazionale ISO 20121

MITO a Milano è


Responsabilità Socio-culturale: Alfabetizzazione musicale / Valorizzazione / Legacy / Trasparenza
Inclusività / Accessibilità / Promozione cultura

Responsabilità Economica: Gestione responsabile
Indotto economico / Ricadute economiche / Promozione territoriale / Promozione turistica / Partnership / Internazionalizzazione

Responsabilità Ambientale: Gestione ex-ante
Green Procurement / Gestione rifiuti / Compensazione CO² / Trasporti / Educazione e sensibilizzazione



MITO a Milano è sin dalle prime edizioni un evento musicale progettato e gestito in maniera sostenibile. Quest'anno il Festival ha intrapreso il percorso di certificazione ISO 20121, con la collaborazione di EventiSostenibili.it

MITO a Milano è un evento sostenibile grazie a  EDISON₁₃₂



Condividi i principi di MITO?

Scopri cosa puoi fare anche tu grazie alla guida al partecipante sostenibile su www.mitosettembremusica.it

Per la prima volta, quest'anno tanti concerti a cui possono partecipare anche i 🏠

MI TO

Settembre
Musica

Un progetto di

Città di Milano

Giuliano Pisapia
Sindaco
Presidente del Festival

Filippo Del Corno
Assessore alla Cultura

Giulia Amato
Direttore Generale Cultura

Città di Torino

Piero Fassino
Sindaco
Presidente del Festival

Maurizio Braccialarghe
Assessore alla Cultura,
Turismo e Promozione

Aldo Garbarini
Direttore Cultura,
Educazione e Gioventù

Comitato di coordinamento

Presidente
Francesco Micheli

Vicepresidente
Maurizio Braccialarghe

Enzo Restagno
Direttore artistico

Milano

Giulia Amato
Direttore Generale Cultura

Francesca Colombo
Segretario generale
Coordinatore artistico

Torino

Aldo Garbarini
Direttore Cultura,
Educazione e Gioventù

Angela La Rotella
Segretario generale

Claudio Merlo
Responsabile generale
Coordinatore artistico

Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano

Fondatori

Francesco Micheli, Roberto Calasso
Francesca Colombo, Piergaetano Marchetti
Massimo Vitta-Zelman

Comitato di Patronage

Louis Andriessen, Alberto Arbasino, Giovanni Bazoli
George Benjamin, Ilaria Borletti Buitoni, Pierre Boulez
Gillo Dorfles, Umberto Eco, Bruno Ermolli, Inge Feltrinelli
Franz Xaver Ohnesorg, Ermanno Olmi, Sandro Parenzo
Alexander Pereira, Renzo Piano, Arnaldo Pomodoro
Livia Pomodoro, Davide Rampello, Gianfranco Ravasi
Daria Rocca, Franca Sozzani, Umberto Veronesi
Ad memoriam Gae Aulenti, Louis Pereira Leal

Consiglio Direttivo

Francesco Micheli, *Presidente*
Marco Bassetti, Pierluigi Cerri, Lella Fantoni
Roberta Furcolo, Leo Nahon, Roberto Spada

Collegio dei Revisori

Marco Guerrieri, Eugenio Romita
Marco Giulio Luigi Sabatini

L'organizzazione di MITO SettembreMusica

Milano

Associazione per il Festival Internazionale della Musica di Milano

Francesca Colombo
*Segretario generale
e Coordinatore artistico*

Stefania Brucini
Responsabile promozione e biglietteria

Carlotta Colombo
Responsabile produzione

Emma De Luca
Referente comunicazione

Federica Michelini
*Assistente Segretario generale
e Responsabile partner e sponsor*

Luisella Molina
Responsabile organizzazione

Lo Staff del Festival

Segreteria generale
Cristina Calliera, Eleonora Porro e Vincenzo Langella

Comunicazione
Livio Aragona, Irene D'Orazio, Christian Gancitano, Valentina Trovato
con Matteo Arena e Federica Brisci, Arianna Lodi, Elena Orazi, Niccolò Paletti

Produzione
Francesco Bollani, Stefano Coppelli, Matteo Milani con Nicola Acquaviva,
Elena Bertolino, Diego Dioguardi, Elena Marta Grava e Michela Lucia Buscema,
Éléonore Létang-Dejoux, Ivana Maiocchi, Eleonora Malliani

Organizzazione
Massimo Nebuloni, Nora Picetti,
Elisabetta Maria Tonin ed Elena Barilli

Promozione e Biglietteria
Alice Boerci, Alberto Raimondo con Annalisa Cataldi,
Alice Lecchi, Victoria Malighetti, Jacopo Eros Molè,
Caterina Novaria, Anisa Spaho ed Elena Saracino

via Dogana, 2
20123 Milano
telefono +39 02 88464725
fax +39 02 88464749
c.mitoinformazioni@comune.milano.it

Coordinamento Ufficio Stampa SEC
stampa@mitosettembremusica.it

www.mitosettembremusica.it

Rivedi gli scatti e le immagini del festival
youtube.com/mitosettembremusica
flickr.com/photos/mitosettembremusica

*Si ringraziano i tanti, facenti parte delle Istituzioni, dei partner, degli sponsor
e delle organizzazioni musicali e culturali che assieme agli operatori e addetti a teatri,
palazzi e chiese hanno contribuito con passione alla realizzazione del Festival*

Un progetto di



Realizzato da

Associazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Fondazione per
la Cultura Torino

Con il sostegno di



I Partner del Festival



Sponsor



Media partner

CORRIERE DELLA SERA

LA STAMPA



Sponsor tecnici



FAZIOLI

GUIDO GOBINO



Si ringrazia per l'accoglienza degli artisti

Cioccolateria Artigiana Guido Gobino

Riso Scotti Snack

Acqua Eva

Si ringrazia per le divise dello staff

Aspesi



MITO a Milano è un evento sostenibile grazie a



Con il sostegno di Edison il Festival è il primo evento musicale in Italia progettato e gestito in maniera sostenibile, che si sta certificando ISO 20121. MITO è anche a emissioni zero grazie alla compensazione delle emissioni di CO² attraverso titoli di Garanzia d'Origine Edison che attestano la produzione di energia da fonti rinnovabili. In collaborazione con EventiSostenibili.it

Con il Patrocinio di



MILANO 2015
NUTRIRE IL PLANETA
ENERGIA PER LA VITA

I sentieri sonori di MITO

Aimez-vous Brahms?

Oltre alle sinfonie, l'integrale pianistica con i giovani talenti vincitori di importanti concorsi internazionali

dal 8.IX al 18.IX ore 18

Conservatorio di Milano, Sala Puccini
Ciclo pianistico

9.IX ore 17
Teatro Menotti
Trio Talweg

Focus Furrer/Vacchi

Per conoscere a fondo due tra i maggiori compositori viventi, l'italiano Fabio Vacchi e l'austriaco Beat Furrer

13.IX ore 17

Piccolo Teatro Studio Melato
mdt ensemble

16.IX ore 21
Teatro Dal Verme
Filarmonica '900

18.IX ore 21

Conservatorio di Milano, Sala Verdi
Orchestra Sinfonica Nazionale della Rai

160° Janáček

Alla scoperta del gusto della MittelEuropa con due appassionati quartetti d'archi, il visionario *Diario di uno scomparso*, tre capolavori per pianoforte e la magistrale *Sinfonietta* con la celebre Orchestra Filarmonica Ceca: per conoscere uno dei maggiori compositori del '900

10.IX ore 17

Chiesa di Sant'Antonio Abate
Quartetto Energie Nove

16.IX ore 17

Piccolo Teatro Grassi
il Coro di Praga con Ivo Kahánek
Diario di uno scomparso

17.IX ore 21

Teatro degli Arcimboldi
Orchestra Filarmonica Ceca
musiche di Janáček, Smetana e Dvořák

18.IX ore 17

Teatro Out Off
Ivo Kahánek
musiche per pianoforte solo

La Grande Guerra

Musica, poesia e lettere dal fronte: per scoprire con la musica le voci della nostra storia

6.IX ore 17

Teatro Ringhiera
Ta-pum, suoni e parole della Grande Guerra

7.IX ore 17

Auditorium San Fedele
Lorna Windsor e il duo Ballista-Canino

14.IX ore 16

Chiesa Sant'Alessandro
I Canti della Grande Guerra
Coro della S.A.T.

... lo sapevi che i programmi di sala del festival sono anche on-line?

Scarica l'app di MITO o vai sul nostro sito!