

più caratteristiche della personalità lisztiana. Avveniristica e visionaria, con lo spregiudicato trattamento dei temi quasi in guida di *Leitmotive* wagneriani, dissimula l'immane complessità strutturale ovvero il solido rigore della forma dietro la facciata di un singolare percorso solo in apparenza rapsodico; comprendente, dopo l'*Allegro* iniziale, una zona centrale lenta (*Andante-Adagio*) e altresì un 'diabolico' fugato in luogo del tradizionale *Scherzo*, quindi un vasto *Finale* (dalla conclusione 'aperta', enigmatica e sfuggente), re-inventa dunque in un'unica colata, ottenuta per episodi giustapposti, l'ormai obsoleta ripartizione della forma sonata. Il tutto non estraneo a quel gusto per il 'romanzesco' e per l'avventuroso, tipico del più esasperato Romanticismo. Temi, cellule e spunti vengono sottoposti a un incandescente e continuo procedimento metamorfico che non solo ha del prodigioso, bensì ogni volta, immancabilmente, innesca nell'ascoltatore un vero e proprio percorso dell'anima: non a caso ne deriva un eccezionale coinvolgimento emotivo e, se si vuole, anche un certo vertiginoso straniamento, smarriti ormai i punti di appoggio tradizionali, in assenza dei consueti e consolidati meccanismi sonatistici di esposizione, sviluppo e ripresa che da sempre garantivano rassicuranti appigli.

Non di minore rilievo l'audacia armonica della scrittura, destinata a fruttificare a lungo entro la stagione romantica. Né manca la sublimazione dell'elemento religioso che tanta parte ebbe nella vicenda creativa del musicista ungherese. E si tratta della solenne, maestosa galassia del tema dell'*Andante*, quasi un *corale*, concepito nella tersa tonalità di *re* maggiore. Assertivo e giubilante, analogamente al tema di Margherita nella citata *Faust Symphonie*, riappare più volte, pienamente riconoscibile, al contrario degli altri temi, spesso mefistofelici sottoposti invece - s'è detto - a radicali trasformazioni che ne relativizzano il senso e ne modificano profondamente la natura: scelta non certo arbitraria né tanto meno casuale alla quale, pur senza indebite forzature, è possibile attribuire un preciso significato estetico.

**Attilio Piovano**

### Gabriele Carcano

Nato a Torino nel 1985 si diploma a 17 anni al Conservatorio "G. Verdi" della sua città. Prosegue gli studi con Andrea Lucchesini e dal 2006, grazie al sostegno della De Sono, della CRT e del premio Banques Populaires - Natexis, si stabilisce prima a Parigi, dove frequenta i corsi di Nicholas Angelich, perfezionandosi con Aldo Ciccolini, Marie Françoise Bucquet, e quindi a Berlino. Riceve anche i consigli di pianisti quali Leon Fleisher, Richard Goode, Mitsuko Uchida.

Nel 2004 vince il Premio Casella al Concorso Premio Venezia e dopo il debutto al Teatro La Fenice, viene invitato dall'Accademia Filarmonica di Verona, MiTo, Teatro Regio e Unione Musicale. Si è esibito in sale quali la Tonhalle di Zurigo, la Salle Pleyel, Théâtre des Champs Elysées, Auditorium du Louvre e Cité de la Musique di Parigi, Herkulesaal di Monaco, Parco della Musica e IUC di Roma, Teatro la Pergola di Firenze; e ancora Piano aux Jacobins di Toulouse, Caramoor Festival, French May di Hong Kong, Fundacion Scherzo di Madrid, Kissinger Sommer Festival.

Nel gennaio 2010 è proclamato vincitore del Borletti Buitoni Trust Fellowship, ottenendo un immediato invito al festival di Marlboro (2010, 2011 e 2012) quindi ha partecipato ad una *tournee* americana di Musicians from Marlboro (2012, New York, Boston, Philadelphia, Washington, Toronto) ed è stato invitato ancora nel 2013. Ha suonato con l'Orchestra da Camera di Mantova, Verdi e Pomeriggi Musicali di Milano, di Padova e del Veneto, di Montpellier, Staatskapelle Weimar, collaborando con direttori come Lawrence Foster, Alain Altinoglu, Stephan Solyom, Federico Maria Sardelli.

Svolge anche intensa attività cameristica, collaborando con Marie-Elisabeth Hecker, Quartetto Hermes, Andrea Lucchesini, Aldo Ciccolini, Colin Carr, Dora Schwarzberg, Mario Brunello.

**Prossimo appuntamento  
lunedì 16 novembre**

**Trio Borsisti De Sono** violino, violoncello, pianoforte  
musiche di **Rachmaninov, Šostakovič, Brahms**

Con il sostegno di



**ARTI SCENICHE**  
Compagnia di San Paolo

Con il contributo di

FONDAZIONE CRT



POLITECNICO  
DI TORINO

Con il patrocinio di



CITTA' DI TORINO

Per inf.: POLINCONTRI - Orario: 9-13/13.30-17.00

Tel +39.011.090.79.26/7 - Fax +39.011.090.79.89

<http://www.polincontri.polito.it/classica/>



**2015**

**I CONCERTI DEL POLITECNICO  
POLINCONTRI CLASSICA  
2016**

**Lunedì 9 novembre 2015 - ore 18,30**

**Gabriele Carcano** pianoforte

**Mozart Brahms Liszt**

Concerto straordinario  
in collaborazione e a favore di



POLINCONTRI

**POLITECNICO DI TORINO**  
**Aula Magna "Giovanni Agnelli"**



XXIV edizione

8° evento

**Wolfgang Amadeus Mozart** (1756 - 1791)

**Sonata in la maggiore K 331** (K<sup>6</sup> 300i)

23' circa

*Andante grazioso*

*Menuetto*

*Alla Turca (Allegretto)*

**Johannes Brahms** (1833 - 1897)

**Sedici Variazioni in fa diesis minore  
su un tema di Schumann op. 9**

19' circa

**Franz Liszt** (1811 - 1886)

**Sonata in si minore**

30' circa

Mozart in apertura e si tratta della **Sonata in la maggiore K 331** (K<sup>6</sup> 300i) la cui celebrità da sempre è dovuta quasi esclusivamente al popolarissimo *Finale 'alla turca'* approdato perfino alle suonerie dei primi cellulari e alle segreterie telefoniche. Dunque una pimpante marcia turchesca o 'dei giannizzeri', come si diceva all'epoca, croce e delizia dei dilettanti, piccolo capolavoro di *humour* con la quale Mozart componendo in realtà un rutilante, irresistibile *Rondò* improntato a fine ironia e magistrale sagacia 'timbrico-illusionistica', finì per recare il proprio personale contributo al gusto imperante per l'esotismo, ovvero per le 'turcherie'; quel medesimo gusto presente anche nell'arredamento, nella moda e nel costume, testimoniato sul versante musicale da opere come il *Ratto dal serraglio*, i gluckiani *Pèlerin de la Mecque*, *Abu Hassan* di Weber o ancora, con Rossini, *Italiana in Algeri* e *Il turco in Italia* per limitarsi ai titoli più noti; gusto al quale perfino Beethoven cedette, già nelle *Rovine d'Atene* poi convertendo, nel *Finale* della *Nona*, il sublime tema dell'*Inno alla gioia* in una 'cinematografica' marcia turca di avvicinamento, con tanto di triangolo, percussione a imitazione del *chapeau chinois*: una specie di tamburello a sonagliere e campanelli, montato su un bastone e suonato 'a scuotimento'.

E non è improbabile che Mozart avesse sperimentato prototipi di clavicembalo o fortepiano dotati di un registro 'giannizzero' che, in concomitanza con gli accordi 'strappati' caratteristici della *Marcia* stessa, poneva in gioco un chiassoso (e un po' circense) armamentario di percussioni atte a sostenere gli accordi medesimi con un reboante *rataplan* (come poi avverrà in certa organaria ottocentesca tesa a imitare gli effetti bandistici). Resta da ammirare il calibrato dosaggio di modo maggiore e modo minore che accentua il gioco sapiente di luci e ombre conferendo singolare tridimensionalità alla *Marcia* stessa.

Detto questo, la *Sonata* - coeva al gruppo delle *Sonate K 310, K 332 e K 333* e dunque risalente al soggiorno parigino

del 1778 - s'impone *anche* per altre ragioni, innanzitutto l'anti convenzionale movimento d'esordio in forma di *variazioni* su un leggiadro spunto (forse desunto dal *Lied* della Germania del Sud *Rechte Lebensart*). Ognuna delle sei *variazioni* esperisce differenti orizzonti, delineando una 'curva' espressiva che prende le mosse dalla pacatezza dell'esordio, per culminare nella brillantezza conclusiva, non senza aver tentato il patetico (nella *quinta variazione*, in regime di *Adagio*), aver indagato i più mesti territori del modo minore (nella *terza*) e abbacinato l'ascoltatore, ponendo in luce la bravura dell'interprete con saporosi giochi ritmici (nella *prima*), oppure col vistoso mulinare di braccia e incrocio di mani (nella *quarta*). Del grazioso *Menuetto* un po' *vieux jeu* occorrerà rilevare l'austerità della zona centrale non immemore di Gluck. Sicché, per contro, la *Marcia* finale appare ancor più sfolgorante.

Robert Schumann, lungimirante *talent scout*? Singolare immagine. Eppure con Brahms accadde proprio così. Il giovane musicista amburghese, ventenne di belle speranze dalla già promettente genialità, s'era recato a Düsseldorf presso gli Schumann e vi aveva trovato un'accoglienza cordiale: sia per parte di Robert, che subito ne intuì la grandezza, prendendo visione con stupore delle prime creazioni del talentuoso pianista-compositore, e così pure da parte di Clara Schumann, l'adorata consorte, alla quale Brahms restò poi legato per tutta la vita da intensa amicizia e profondo sodalizio artistico.

Tutto ebbe inizio un giorno d'autunno del 1853. Schumann fu così colpito dalle eccezionali doti del giovane Brahms che di lì a poco non esitò a stendere un articolo dal profetico titolo «*Vie Nuove*» apparso il 28 ottobre 1853 sulla «*Neue Zeitschrift für Musik*».

Per Brahms fu la consacrazione ufficiale. Non è difficile dunque intuire il sentimento di gratitudine ch'egli mostrò poi sempre nei confronti del più anziano collega. Mentre Schumann era ancora in vita, Brahms fece in tempo a rendergli omaggio componendo nel giugno del 1854 le pianistiche **Variazioni op. 9** che quest'oggi ascoltiamo, costruite su un tema originale desunto dal *n. 1* degli schumanniani *Bunte-Blätter op. 99*: significativa la dedica, «à Madame Clara Schumann», che l'11 di quel mese aveva dato alla luce il settimo figlio, chiamato Felix in ricordo di Mendelssohn e del quale Brahms fu il padrino. Clara stessa già aveva impiegato il tema del consorte, «magnifico e intimo al tempo stesso», per una serie di sue proprie variazioni: sicché fu grande la sua commozione per il singolare e duplice *hommage* che Brahms volle realizzare con tale opera impregnata di affettuosa dolcezza.

Se la *prima variazione* riverbera ancora il clima soffuso del tema (collocandolo al basso), la *seconda* è un brioso intermezzo. La *terza* dai timbri argentini è nuovamente quieta. La *quarta*, ben più movimentata, esplora climi fiabeschi, mentre la *quinta*, virtuosistica e vivace, dalle figurazioni a note ribattute, possiede un carattere energico. Tumultuosa, la *sesta*, coi suoi festoni di semicrome, è l'ideale coronamento delle precedenti. La *settima* si segnala per il languoroso cromatismo, preparando il terreno della sognante oasi lirica dell'*ottava*. Nella fulminea *nona* Brahms cita un altro tema schumanniano tratto dall'*op. 99 n. 2*, quindi ecco la *decima* che s'impone per la distesa cantabilità, ma a un'attenta analisi svela un superbo magistero contrappuntistico, dissimulato dietro alla tenerezza del fluire melodico: nelle ultime battute, a sorpresa, Brahms ammicca alla coppia Schumann citando un motivo di una composizione di Clara che Robert stesso aveva adottato in uno dei suoi *Impromptus op. 5*. Qui la pagina raggiunge uno dei suoi momenti più alti, seguito dalle estenuazioni sonore dell'*undicesima*. Un clima di capricciosa animazione caratterizza invece la *dodicesima*, che ricorda la *Toccata* di Schumann. Iridescente come una bolla di sapone, la *tredecima* introduce all'atmosfera nostalgica della successiva, striata di mestizia. La *penultima* poi è un *Adagio* di pregnante espressività, quasi un *Notturmo*. Infine l'intensità toccante dell'*ultima*, un *Adagio* di straordinaria bellezza che rivela un Brahms dalla scrittura già compiutamente matura.

Infine Franz Liszt, il virtuoso dalle dita d'acciaio, dominatore di platee, ma anche il geniale innovatore sul piano compositivo, segnatamente sotto il profilo formale. Dacché con la 'rivoluzionaria' e monumentale **Sonata in si minore**, composta a Weimar tra il 1852 e il 1853 e dedicata a Schumann, sua unica e singolare incursione nell'universo sonatistico, rigettando la convenzionale articolazione in più movimenti contrastanti, Liszt trascende le frontiere per concepire un'opera fusa in un unico blocco monolitico di ben 760 battute. Vi adottò il principio della 'ciclicità' mutuato dal *Finale* della beethoveniana *Nona Sinfonia* che, a partire da tale rivoluzionario prototipo, tanta parte avrà nel pianismo tardo-romantico (e così pure, sul versante orchestrale, nella poetica del poema sinfonico alla cui definizione formale proprio Liszt diede un fondamentale contributo).

Vero e proprio *monumentum* plurifaccettato, la *Sonata in si minore*, contraltare pianistico della coeva *Faust-Symphonie* alla quale può essere comparata per una profonda affinità strutturale e concettuale, è tuttora una tra le rivelazioni