

Fondazione Renzo Giubergia, nata per onorare la memoria e rinnovare l'impegno del Presidente di Ersel, si propone di aiutare giovani talenti musicali valorizzando al contempo luoghi di particolare interesse culturale e artistico del nostro territorio. Concerti, concorsi e altre iniziative di alto profilo, realizzate in collaborazione con le più prestigiose istituzioni musicali per promuovere e far conoscere spazi ed edifici di grande pregio architettonico o ambientale, spesso trascurati dal grande pubblico.

Presidente
Paola Giubergia

Direttore Artistico
Francesca Gentile Camerana

 | Fondazione
Renzo Giubergia

Giovedì 24 febbraio 2022
ore 21
Conservatorio «Giuseppe Verdi»
Torino

Premio 2021
Fondazione Renzo Giubergia
VIII Edizione
alla pianista Alexandra Dovgan

Alexandra Dovgan
pianoforte

Programma

Ludwig van Beethoven (1770-1827)
Sonata n. 17 in re minore op. 31 n. 2 «La tempesta»

Allegro vivace
Adagio grazioso
Rondò. Allegretto

Robert Schumann (1810-1856)
Waldszenen (Scene del bosco), nove pezzi op. 82

Eintritt (Entrata)
Jäger auf der Lauer (Cacciatore in agguato)
Einsame Blumen (Fiori solitari)
Verrufene Stelle (Luogo maledetto)
Freudliche Landschaft (Paesaggio gioioso)
Herberge (Osteria)
Vogel als Prophet (Uccello profeta)
Jagdlied (Canzone di caccia)
Abschied (Addio)



Fryderyk Chopin (1810-1849)
Ballata n. 1 in sol minore op. 23
Ballata n. 2 in fa minore op. 38
Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47
Ballata n. 4 in fa minore op. 52



Alexandra Dovgan nasce nel 2007 in una famiglia di musicisti e inizia i suoi studi di pianoforte all'età di quattro anni. Il suo straordinario talento viene subito notato e a cinque anni entra nella rinomata Scuola Centrale del Conservatorio di Mosca dove attualmente studia sotto la guida di Mira Marchenko. Vincitrice di cinque concorsi internazionali, nel maggio del 2018, non ancora undicenne, si aggiudica il Grand Prix del II Concorso Internazionale per Giovani Pianisti "Grand Piano Competition" di Mosca (direttore artistico Denis Matsuev). Le immagini del suo concerto fanno il giro del mondo sui canali di Medici.TV e YouTube emozionando musicisti e amanti del pianoforte.

Nonostante la giovane età, Alexandra Dovgan ha già debuttato nelle più prestigiose sale da concerto: nel 2018 la sua performance con Denis Matsuev e Valery Gergiev ha inaugurato il Mariinsky International Piano Festival a San Pietroburgo, mentre nel 2019 ha tenuto il suo primo concerto alla Philharmonie di Berlino e nella Sala Grande del Concertgebouw ad Amsterdam. A luglio 2019 il recital di debutto al Festival di Salisburgo della giovane pianista ha impressionato critica e pubblico, così come il trionfale debutto con il recital al Théâtre des Champs-Élysées di Parigi che ha concluso un anno davvero memorabile.

Nonostante la pandemia, l'autunno 2020 è stato ricco di importanti concerti con il ritorno a Salisburgo per un concerto con la Mozarteum Orchestra diretto da Trevor Pinnock, seguito dalle performance a Lubiana con l'Orchestra Filarmonica Slovena e Philipp von Steinaecker e a Lugano con l'Orchestra della Svizzera Italiana diretta da François Leleux.

Tra i più importanti impegni di Alexandra nel 2021 ci sono i recital alla Konzerthaus di Vienna, al Prinzregententheater di Monaco, al Théâtre des Champs Élysées di Parigi, alla Tonhalle di Zurigo, al Klavier-Festival Ruhr, al Festival Pianistico Internazionale di Brescia e Bergamo, proseguendo poi con recital a Lisbona, Torino, Milano, Basilea e Copenaghen. La stagione non mancherà di numerose collaborazioni con importanti direttori e orchestre, tra cui quelle con Ton Koopman e l'Orchestra Sinfonica di Stoccolma, con Kazushi Ono e l'Orchestra Sinfonica di Barcellona, con Umberto Benedetti Michelangeli e l'Orchestra da Camera di Basilea.

A giugno 2021, Gustavo Dudamel ha invitato Alexandra a suonare il Concerto di Beethoven n. 2 con la Mahler Chamber Orchestra, a Burgos.

Un'istintiva profondità e consapevolezza unite alla precisione e ad un suono di particolare bellezza caratterizzano il pianismo di Alexandra Dovgan. Nel suo suonare non trovano spazio il mero virtuosismo e la dimostrazione tecnica, bensì una concentrazione impressionante e una purezza espressiva che si accompagnano ad una straordinaria creatività musicale e una fervida immaginazione. Alexandra possiede già adesso una presenza carismatica sul palcoscenico e una personalità distinta.

Ludwig van Beethoven

Sonata n. 17 in re minore op. 31 n. 2 «La tempesta»

Quando nel 1823 l'amico e confidente di Beethoven chiese al maestro una chiave di lettura per l'interpretazione della *Sonata op. 31 n. 2*, la risposta giunse lapidaria: «Leggete *La tempesta* di Shakespeare». Difficile cogliere nel dettaglio legami espliciti con il testo teatrale, ma di fatto quell'affermazione contribuì all'enorme popolarità della composizione, che proprio in quel momento si abbinò definitivamente al suo sottotitolo letterario. In realtà la stesura dell'opera risaliva a vent'anni prima, quando l'urgenza di fare ricerche sul terreno, sempre più corroso, della forma sonata aveva spinto Beethoven a trovare nuove strade espressive. Quei temi, che in Mozart erano generalmente regolati dalle nozioni di ordine, cantabilità e simmetria, nella *Sonata op. 31 n. 2* si trasformano in creature primordiali, capaci di generare un'enorme energia nonostante una fisionomia mutevole, simile a quella di un'improvvisazione. Succede con la celeberrima idea iniziale, che sfrutta le nuove risorse del pedale pianistico per esplorare i confini della spazializzazione sonora: scatti di nervi e arpeggi distesi si alternano in maniera bipolare, dando l'impressione di essere molto ravvicinati, oppure dispersi tra i riverberi della lontananza. Ma anche nel recitativo strumentale che Beethoven incastona al centro del primo movimento, quando tutto l'impeto della Sonata viene sospeso per pochi attimi, lasciando vibrare nell'aria una voce isolata, che sembra "parlare" con grande sentimento all'ascoltatore. Succederà qualcosa di simile con l'intervento dell'oboe nella *Quinta sinfonia*, quando il dinamismo della reazione a catena creata dal motto iniziale creerà un senso di profonda sospensione nell'ascoltatore, carico di aspettative per la ripresa della furia interrotta.

L'*Adagio* continua a lavorare su procedimenti simili, che di tanto in tanto danno l'impressione di trasformare il pianoforte in un'orchestra, fatta di rulli di timpani e decorazioni flautistiche. Tutto contribuisce a generare un profondo sentimento di attesa, verso l'apparizione di un evento risolutivo, che prende forma nel "moto perpetuo" del finale, quando Beethoven riprende la sua corsa con un tema circolare ed ipnotico, che forse nelle mani di un altro compositore sarebbe rimasto confinato tra le pareti del buon gusto e della galanteria garbata; mentre qui si carica di contrasti drammatici, dando vita a una narrazione che mette la vita vissuta davanti a qualsiasi gioco formale.

Robert Schumann

Waldszenen (Scene del bosco), nove pezzi per pianoforte, op. 82

Schumann, recensendo i *Preludi* di Chopin, scrisse nel 1837: «Confesso che me li immaginavo ben diversi e condotti come i suoi Studi, cioè più grandiosamente. È invece il contrario: sono schizzi, principi di studio, se si vuole, rovine, penne d'aquila, tutto disposto selvaggiamente, alla rinfusa». Sembra quasi una critica, ma la riflessione in realtà sottolinea proprio la maggiore virtù, agli occhi di Schumann, del ciclo: vale a dire la sua fisionomia frammentaria, che rifiuta la nozione tipicamente classica di causalità. Gli esordi di Schumann nel repertorio furono segnati da questa predilezione estetica: i primi grandi lavori pianistici mettono insieme pagine aforistiche, pensieri appena schizzati. Succede in *Papillons* (1832), nel *Carnaval* (1837), nei *Davidsbüldertänze* (1838): tutte collane di miniature, che si estinguono non appena prendono forma, stimolando in maniera profonda l'immaginazione dell'ascoltatore. Succede anche nelle *Waldszenen*, composte tra il 1848 e il 1849, con una particolare attenzione al mondo della natura e ai riflessi misteriosi, ora piacevoli ora inquietanti, che si riverberano sull'individuo immerso nel paesaggio sonoro.

Questa composizione dà spesso l'impressione di abbattere le pareti della sala da concerto per portare l'ascoltatore all'aria aperta. L'idea è figlia di varie riflessioni filosofiche maturate intorno alla fine del Settecento. Friedrich Schiller aveva fissato il concetto in termini estetico-musicali, individuando due modi per trasformare la natura in un simbolo di ciò che è umano: attraverso la rappresentazione dei sentimenti oppure attraverso le idee. Il concetto riecheggia anche nel sottotitolo ideato qualche anno dopo da Beethoven per la *Pastorale*: «non pittura sonora ma rappresentazione dei sentimenti». Di fatto le *Waldszenen* sottolineano questa prerogativa della musica, in quanto arte capace di dare una forma alle emozioni: da una pittura naturalistica a una pittura dell'anima.

Si succedono così tanti minuscoli quadri naturalistici, che agiscono come input sulla nostra immaginazione, scatenando movimenti della memoria capaci di attingere anche al serbatoio dei ricordi infantili, predilezione di Schumann proprio in quegli anni (l'*Album per la gioventù*, scritto per le prime tre figlie, risale allo stesso anno). I suoni della caccia, topos privilegiato del romanticismo tedesco, riecheggiano spesso, alludendo ora all'eccitazione dell'attività venatoria ora alla convivialità delle canzoni popolari, condivise in mezzo alla foresta come tra le accoglienti pareti dell'osteria. Sono però i suoni sinistri dell'*Uccello profeta* e di *Luogo maledetto* a scavare con maggiore intensità nella sensibilità dell'ascoltatore, trasmettendo la visione di una natura piena di lati oscuri, fascinosi quanto inquietanti.

Fryderyk Chopin

Ballate op. 23, op. 38, op. 47, op. 52

Nato e cresciuto nella Varsavia oppressa dalla dominazione zarista, Fryderyk Chopin (1810-1849) fu un *enfant prodige* destinato a girare l'Europa. Nel 1831 lasciò la Polonia per la Parigi di Luigi Filippo, che, con i suoi salotti culturali, divenne la città ideale per un pianista-compositore dal suono delicato e introverso. Non era un leone della tastiera, che dominava le scene della capitale francese al pari di Liszt e degli altri *showmen* del tempo. Era Ariel, la creatura svolazzante della Tempesta di Shakespeare, l'immagine più frequentata dai contemporanei per descriverlo al pianoforte. L'evanescenza e la delicatezza erano le sensazioni che produceva sul pubblico del tempo: «Si dice che io suoni troppo debolmente, o meglio troppo delicatamente, per la gente abituata agli artisti indigeni che fracassano il pianoforte. Ma preferisco questa critica a quella di suonare troppo forte». Fu forse anche questo modo di eseguire, anomalo per un'epoca che stava trasformando il pianoforte in un'alternativa alla grande orchestra, a favorire l'originale ricerca di Chopin. La Ballata nasce dall'analogo modello letterario, molto diffuso tra Settecento e Ottocento: un tipo di poesia caratterizzato da un contenuto narrativo, un dialogo tra più voci (compreso il narratore) e una predilezione per gli effetti teatrali (*Il re degli Elfi* di Goethe, *Lenore* di Gottfried August Bürger). Chopin trasforma in musica puramente strumentale la struttura di questo genere poetico, ideando quattro lavori che evocano la dimensione narrativa, senza precisarne il contenuto esplicito. La sua ricerca parte dalle varie forme di bipolarismo presenti nella ballata letteraria: lo scarto tra la figura del narratore e quella dei personaggi coinvolti nella vicenda, la distanza temporale tra eventi accaduti nel passato e un racconto che si sta svolgendo nel presente, lo sfasamento tra l'emotività del narratore (distaccata perché riferita a vicende accadute ad altri o distanti nel tempo) e quella dei personaggi (in evoluzione perché generata da avventure in continua trasformazione).

Charles Rosen ha scritto che l'apertura delle Ballate di Chopin ricorda alla perfezione il «c'era una volta» delle fiabe. Altri hanno sottolineato l'imitazione della tecnica narrativa tramite lo strumento del ritornello, la melodia reiterata che torna sempre uguale a sé stessa come la gestualità e l'intonazione rituale di un cantastorie: questa ripetitività potrebbe rimandare alla stabilità emotiva del narratore, da contrapporre agli altri temi, che invece sono in continua evoluzione proprio come l'emotività instabile dei personaggi. Difficile reperire tra queste note una storia precisa. Lo stesso Chopin voleva lasciare libera l'immaginazione dell'ascoltatore. Ma tra le pieghe di una scrittura ora drammatica (soprattutto nelle prime due *Ballate*), ora popolareggiante, ora elegante e ballabile (la terza), ora appassionata e colta (i giochi polifonici della quarta), si intravede tutta la complessità della storia polacca, fatta di dolorose sottomissioni a dominatori esterni.

Andrea Malvano