

Amici della Musica di Padova^{ETS}

69a stagione concertistica
2025|2026

Mercoledì 29 ottobre 2025

Ciclo A, Tastiere

Auditorium C. Pollini, Padova - ore 20.15

DUO PIANISTICO CANINO BALLISTA

BRUNO CANINO *pianoforte*

ANTONIO BALLISTA *pianoforte*

Un pianoforte per Padova

*Steinway grancoda della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo
messo a disposizione della città (2004)*

Con il sostegno della



Fondazione

Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo



REGIONE DEL VENETO

La presente stagione è realizzata con il concorso del **Ministero della Cultura** e il contributo della **Regione del Veneto**

PROGRAMMA

Maurice Ravel
(1875 - 1937)

Sites Auriculaires per due pianoforti
Habanera
Entre cloches

Introduction et Allegro per due pianoforti
(trascrizione dell'autore)

La Valse per due pianoforti

* * * * *

Frontispice per pianoforte a quattro mani
(Mattia Bogoni *quinta mano*)

Ma mère l'Oye per pianoforte a quattro mani
Pavane de la Belle au bois dormant
Petit Poucet
Laideronnette, Impératrice des Pagodes
Les entretiens de la Belle et de la Bête
Le jardin féerique

Rhapsodie espagnole per due pianoforti
Prélude à la nuit
Malaguena
Habanera
Feria

DUO CANINO BALLISTA

Il 30 dicembre 2025 Bruno Canino compierà 90 anni. L'amico e sodale Antonio Ballista ne ha fatti 89 lo scorso 30 marzo. Eppure i due sono ancora saldamente sulla breccia, a dimostrazione che l'età anagrafica spesso non coincide con quella reale, che fa fare cose straordinarie, come continuare a sedersi davanti a una tastiera per il piacere di restituire al pubblico la propria sapienza interpretativa.

Settant'anni fa, **Antonio Ballista** e **Bruno Canino** si incontrarono al Conservatorio di Milano nella stessa classe di pianoforte e, spinti da voracità musicale pari solo alla loro curiosità, cominciarono a leggere insieme una grande quantità di musica: si presentarono prestissimo in pubblico nel repertorio a quattro mani e per due pianoforti, dando inizio a una fortunata carriera che si è protratta fino a oggi senza interruzioni.

Proprio il loro spirito di ricerca li portò a inserirsi in quel fermento di rinnovamento totale del linguaggio musicale che, a partire dagli anni '50, si espande in tutte le direzioni dalla roccaforte di Darmstadt. Le esecuzioni del duo nel campo della "Neue Musik" ebbero un valore storico: la loro presenza fu fondamentale per la diffusione delle nuove opere e per la funzione catalizzatrice che esercitò sui compositori. Il repertorio contemporaneo infatti si arricchì di molte composizioni dedicate al duo: dal "Concerto" di Berio eseguito in prima mondiale a New York con la New York Philharmonic diretta da Boulez (la cui incisione discografica con la London Symphony sotto la direzione dell'autore valse al duo un prestigioso Music Critic Award), al recente "Cloches II" di Donatoni. Dallapiccola, Ligeti, Boulez, Kagel e Cage effettuarono concerti con il duo e Stockhausen collaborò personalmente in una lunga tournée di "Mantra".

L'indiscussa autorità del duo riuscì a introdurre la nuova musica persino nelle società più tradizionali come la "Società del Quartetto" di Milano, per la quale furono eseguiti negli anni '60 i "Tableaux vivants" di Bussotti.

Oltre al repertorio contemporaneo, il duo Canino - Ballista percorre regolarmente i sentieri meno battuti del repertorio tradizionale. Da segnalare, l'opera integrale di Schubert a quattro mani, la "Sagra della primavera" di Strawinskij trascritta dall'autore per pianoforte a quattro mani.

La critica è sempre stata pronta a rilevare la ricchezza dialettica che anima le esecuzioni del duo: la differenza dei temperamenti offre al pubblico l'impressione che ognuno di essi trovi nell'altro il proprio alter ego. Ma ciò che più stupisce nel loro sodalizio è che le digressioni intraprese individualmente nel corso di tutti questi anni non abbiano minimamente appannato la loro rara fusione, anzi il loro continuo ritrovarsi dà l'impressione di sempre rinnovata freschezza.

Per il duo, così ha scritto Piero Rattalino: "Riguardo al loro approccio al repertorio tradizionale, il duo ha percorso con rispetto e amore il repertorio a quattro mani e per due pianoforti da Bach a Bartók, riuscendo a non ghettizzare né l'avanguardia né la storia. È questo un raro merito: non mettere il presente in guerra con il passato, o viceversa, significa concepire la musica come un *continuum storico* in cui i valori umanistici prevalgono su tutto. E questo è fare della musica una ragione di vita".

Bruno Canino, nato a Napoli, ha studiato pianoforte e composizione al Conservatorio di Milano, dove poi ha insegnato per 24 anni, e per dieci anni ha tenuto un corso di pianoforte e musica da camera al Conservatorio di Berna.

Come solista e pianista da camera ha suonato nelle principali sale da concerto e festival europei, in America, Australia, Giappone e Cina. Suona in duo pianistico con Antonio Ballista e collabora con illustri strumentisti quali Uto Ughi, Salvatore

Amici della Musica di Padova

Accardo, Pierre Amoyal, Itzhak Perlman e Sergei Krylov.

È stato direttore della Sezione Musica della Biennale di Venezia dal 1999 al 2002 e si è dedicato in modo particolare alla musica contemporanea, lavorando, fra gli altri, con Pierre Boulez, Luciano Berio, Karlheinz Stockhausen, György Ligeti, Bruno Maderna, Luigi Nono, Sylvano Bussotti, di cui spesso ha eseguito opere in prima esecuzione.

Ha suonato sotto la direzione di Claudio Abbado, Riccardo Muti, Riccardo Chailly, Wolfgang Sawallisch, Luciano Berio, Pierre Boulez con orchestre quali la Filarmonica della Scala, l'Orchestra di Santa Cecilia, i Berliner Philharmoniker, la New York Philharmonia, la Philadelphia Orchestra e l'Orchestre National de France.

Numerose sono le sue registrazioni discografiche: fra le più recenti ricordiamo l'integrale pianistica di Casella e quella di Chabrier. Tiene regolarmente masterclass per pianoforte solista e musica da camera in Italia, Germania, Spagna, Giappone, e partecipa al Marlboro Festival negli Stati Uniti da più di trent'anni.

I suoi libri *Vademecum del pianista da camera* e *Senza musica* sono editi da Passigli.

Antonio Ballista è pianista e direttore d'orchestra. Da sempre convinto che il valore estetico sia indipendente dalla destinazione pratica e che le distinzioni di genere non debbano di per sé considerarsi discriminanti, ha effettuato personalissime escursioni nel campo del ragtime, della canzone italiana e americana, del rock e della musica da film, agendo spesso in una dimensione parallela tra la musica cosiddetta di consumo e quella di estrazione colta.

Particolarissimi per invenzione originalità e rigore i suoi programmi, che sconfinano talvolta nel teatro ed ampliano spesso gli ambiti rituali del concerto.

Dal 1953 suona in duo pianistico con Bruno Canino, una formazione d'ininterrotta

Amici della Musica di Padova

attività la cui presenza è stata fondamentale per la diffusione della nuova musica e per la funzione catalizzatrice sui compositori.

Ha suonato sotto la direzione di Abbado, Bertini, Boulez, Brüggem, Chailly, Maderna e Muti e con l'Orchestra della BBC, il Concertgebouw, La Filarmonica d'Israele, la Scala di Milano, i Wiener Philharmoniker, la London Symphony, l'Orchestre de Paris, le Orchestre di Philadelphia e Cleveland e la New York Philharmonic ed a collaborato con ensemble come i Cameristi del Maggio Musicale Fiorentino, i Solisti dei Berliner Philharmoniker e dell' Accademia Teatro alla Scala. E' stato spesso invitato in prestigiosi festival tra cui Parigi, Edimburgo, Varsavia, Berlino, Strasburgo, Venezia, Maggio Musicale Fiorentino.

Hanno scritto per lui Battiato, Berio, Boccadoro, Bussotti, Castaldi, Castiglioni, Clementi, Corghi, De Pablo, Donatoni, Lucchetti, Morricone, Mosca, Panni, Sciarrino e Sollima. Ha effettuato tournées con Berio, Dallapiccola e Stockhausen ed ha collaborato con Boulez, Cage e Ligeti in concerti monografici.

E' fondatore e direttore dell'ensemble *Novecento e Oltre*, formazione stabile che ha esordito nel 1995 in occasione dell'esecuzione integrale dell'opera di Webern tenuta a Palermo per l'EAOSS e gli Amici della Musica, e il cui repertorio va dal Novecento storico fino alle più recenti tendenze.

Ha inciso per La Bottega Discantica, Emi, Rca, Ricordi, Wergo, Brilliant.

Ha insegnato nei Conservatori di Parma e Milano e all'Accademia Pianistica "Incontri col Maestro" di Imola.

Mattia Bogoni (2013) ha iniziato lo studio del pianoforte all'età di 5 anni e mezzo. Ammesso quindi al Conservatorio Cesare Pollini, frequenta il Propedeutico di Pianoforte, nella classe di Michele Bolla. È membro del Coro di Voci Bianche C. Pollini.

Amici della Musica di Padova

Un po' di autobiografia, antica e imprecisa, e me ne scuso, per segnare le tappe della mia iniziazione raveliana.

Napoli, penso 1947, il mio primo maestro, Vincenzo Vitale, suona il Concerto in sol: il critico crociano del Mattino, ne loderà l'esecuzione forbita.

Per me, che in quel tempo, ritenevo Alfredo Casella come il compositore più moderno, il Concerto parve ancora più "moderno", con sbalzi stilistici che non sapevo spiegarmi.

Due anni più tardi Leonard Bernstein, ancora da noi sconosciuto, suonò dirigendo il Concerto con l'Orchestra Scarlatti.

Sempre a Napoli con Carlo Bruno, che non c'è più, un fratello per me, suoniamo Ma mère l'Oye: io sto al basso.

Altro scenario: Conservatorio di Milano: con l'amico Antonio Ballista appena ammesso nella classe del mio secondo e ultimo maestro di pianoforte, Vincenzo Calace, era il '54, frequentando anche il corso di musica da camera del maestro Antonio Beltrami, il primo pezzo che ci vede insieme è ancora Ma mère l'Oye; io ora suono l'acuto, e continuerò a suonarlo per molti decenni. La nostra fedeltà a Ravel non è stata mai rinnegata, anche negli anni in cui si politicizzava il contrasto Debussy/Ravel su chi avesse indicato il futuro: questione pretestuosa e anacronistica, che non dice nulla della grandezza dell'uno e dell'altro.

Fedele D'Amico (c'è ancora qualcuno che lo ricorda?) diceva che Ravel aveva scritto soltanto capolavori: ma non è questo che conta, ma alla sua perfezione si univa un ritegno e un rispetto della musica, e degli esseri umani (penso alle dediche del Tombeau de Couperin, e alle Chansons Madécasses) esemplari.

(Bruno Canino)

Amici della Musica di Padova

In un radioso pomeriggio del 1955, Bruno Canino ed io ci siamo incontrati nel Conservatorio di Milano nella classe di musica da camera di Antonio Beltrami. Il Maestro scelse di farci leggere la Suite per pianoforte a quattro mani “Ma Mère l’Oye” di Ravel, composizione da me particolarmente amata. Nella nostra lettura, mi sono sorpreso di trovare una sorta di armonia prestabilita tra noi, come se suonare insieme fosse stata una lunga consuetudine. Mai avrei immaginato che in quel pomeriggio sarebbe iniziato un sodalizio durato oltre 70 anni, e una profonda amicizia.

Posso considerare nella mia attività Ravel una pietra miliare. Molte volte è apparso nei concerti del duo, nei miei programmi con cantanti e in quelli di direttore d’orchestra. Vorrei menzionare un programma interamente dedicato a Ravel, dirigendo l’Orchestra di Milano della RAI (solista Gemma Bertagnolli), e un tour con l’Orchestra Regionale Toscana in cui ho accompagnato ... Bruno Canino nel “Concerto in sol”.

(Antonio Ballista)

NOTE AL PROGRAMMA

RAVEL A QUATTRO MANI

La raccolta delle musiche per pianoforte a 4 quattro mani e per due pianoforti di Ravel ci fa conoscere quasi tutti i modi in cui può essere utilizzata una coppia di esecutori. La coppia di esecutori a due diverse tastiere era già conosciuta dai compositori barocchi (basti ricordare i concerti di Bach per due clavicembali e le due fughe per due clavicembali dell'*Arte della fuga*). La coppia di esecutori ad una sola tastiera fu invece una scoperta del periodo classico: una scoperta che divenne moda alla fine del Settecento, che dilagò nell'Ottocento, che rifluì e praticamente si esaurì nel Novecento.

Musica per un pianoforte a quattro mani come 1) esercitazione didattica, 2) dilettezzazione, 3) trascrizione da altri media.

Ravel non scrisse musica didatticamente impegnata, al modo dei Lebert & Stark e altrettanti onesti educatori. Ma i cinque pezzi di *Ma mère l'Oye* di Ravel, composti nel 1908 (il primo) e nel 1910 (gli altri) vennero eseguiti in "prima" assoluta da due ragazzette, allieve della futura dedicataria del Concerto in sol, Marguerite Long. L'ispirazione indirizzata verso il mondo favolistico di Charles Perrault, che si rivolgeva all'infanzia, si accompagna ad una sia pur relativa facilità di esecuzione, tale da permettere ai bambini di essere esecutori e interpreti del tutto adeguati dei cinque piccoli gioielli. I duo pianistici eseguono volentieri *Ma mère l'Oye*, prodigandovi prodigi di tecnica del tocco; ma in realtà gli adulti ritrasferiscono sul pianoforte *Ma mère l'Oye* trascritta da Ravel per orchestra. La versione originale non richiede

invece colori orchestrali, ma appena allusioni, e più immaginazione che concretezza: gli adulti non dovrebbero toccarla, e quando si azzardano a toccarla è bene - come fanno i Kontarsky - che la trattino con circospezione.

Il lettore si chiederà se noi non abbiamo dimenticato di elencare un'ultima specie di musica a quattro mani, quella da concerto. In verità, non esiste musica da concerto a quattro mani, almeno nell'Ottocento, perché due esecutori ad una tastiera non sono spettacolari: il quattro mani su un pianoforte è cosa dell'intimità familiare, e solo il quattro mani su due pianoforti può occupare da padrone la grande sala di concerto.

La musica per due pianoforti esiste anche come lavoro a destinazione didattica: ad esempio, Adolph Henselt aggiunse una parte di secondo pianoforte ad alcuni Studi di Cramer, con lo scopo e di far suonare a tempo, e di divertire un po' il discente. Non esiste invece, praticamente, musica per due pianoforti dilettevole. Per una ragione molto semplice: il pianoforte fu sempre strumento di alto costo, e i diletanti non potevano permettersi di acquistare due pianoforti.

Numerose sono invece le trascrizioni e, specie nel nostro secolo, le musiche da concerto. Le trascrizioni per due pianoforti vennero intese per l'esecuzione pubblica, perché per l'esecuzione privata bastavano le trascrizioni per un pianoforte a quattro mani. La trascrizione così concepita fu una delle tante invenzioni di Liszt, che per due pianoforti trascrisse, con smaglianti risultati, la Sinfonia n. 9 di Beethoven, la sua Sinfonia Faust, i suoi poemi sinfonici ed altro. Negli ultimi decenni del secolo i compositori francesi, che operavano in un paese povero di istituzioni sinfoniche stabili e che dovevano lottare per strappare esecuzioni, usarono spesso di organizzare concerti in versione per due pianoforti. Anche Wagner beneficiò in Francia dei due pianoforti: negli anni 90 Debussy e Pugno eseguirono a Parigi il *Rheingold*,

Amici della Musica di Padova

Cortot e Risler il *Ring* completo e il *Tristan und Isolde*. E non solo in Francia: in Austria e in Germania si eseguirono così, o addirittura in versioni per due pianoforti a otto mani, Sinfonie di Bruckner e di Mahler, e persino gli *Orchesterstücke* op. 16 di Schönberg.

La trascrizione della *Rapsodie espagnole* di Ravel perpetua ancora, in tempi nei quali l'accesso alle istituzioni sinfoniche era diventato un po' più agevole, la vecchia usanza. La *Rapsodie espagnole* è però un "caso" curioso. Il terzo movimento, *Habanera*, era in origine (1895) un pezzo da concerto per due pianoforti, che con *Entre cloches* (1897) faceva parte dei *Sites auriculaires*, eseguiti a Parigi il 5 marzo 1898. Nel 1907 Ravel scrisse per due pianoforti gli altri brani della *Rapsodie*, e all'inizio del 1908 trascrisse il tutto per orchestra. La trascrizione da concerto per due pianoforti ebbe dunque un'indubbia importanza per la diffusione della musica e raggiunse non di rado risultati di alto valore.

Non possiamo dire che al repertorio concertistico appartenga il *Frontispice* di Ravel, composto nel 1918 come "copertina" del *Poème du Vardar* di Ricciotto Canudo: quindici battute tra le più "avanguardistiche" che Ravel abbia scritto.

In Ravel gioca a parer nostro, più che l'intento programmatico preciso, il senso del valzer come simbolo di una civiltà, nelle *Valses nobles et sentimentales* (1911) e, assai più tardi, nella *Valse* (1920) Ravel pensa ad una civiltà viennese che alla civiltà francese della belle époque si contrappone. **(Piero Rattalino)**

Ma mère l'Oye

Composta nel 1908, *Ma Mère l'Oye* fu eseguita nel 1910 allo S.M.I. da due giovanissime ragazzine. Tra parentesi, e per contestualizzare la ricchezza musicale dell'epoca, il programma includeva, oltre a *Ma Mère l'Oye*, la *Chanson d'Éve* di Fauré, in prima esecuzione assoluta, e anche *D'un cahier d'esquisses* di Debussy, eseguito da Ravel al pianoforte. Vedete, non era male! Quindi, le due bambine che eseguirono per la prima volta *Ma Mère l'Oye* in questo concerto furono Jeanne Leleu (allieva di Mme Long) e Geneviève Durony (allieva di Mme Chéné). Ho chiesto a Jeanne Leleu quali fossero state le sue impressioni da bambina quando incontrò Ravel. "Ho trovato questo grande maestro così semplice", mi ha detto, "e sono rimasta anche sorpresa che ci abbia chiesto di suonare così semplicemente! Senza cercare l'espressione su ogni nota! Voleva che il primo pezzo, la *Pavane*, fosse molto lento, e per i bambini è piuttosto difficile! Voleva che il *Petit Poucet* avesse un suono molto uniforme. Aspettavo con impazienza l'ingresso del "cuculo"! È stato molto divertente suonare il *Cucu! Laideronnette*, molto chiaro, come campane di cristallo, senza affrettare la frase cantata dalla base.

"E cos'altro?" le ho chiesto, "hai qualche ricordo caratteristico di questa prova?" "Oh!" mi ha detto, "ho un ricordo folgorante di *La Belle et la Bête*. C'era un certo glissando che mi lacerava il dito." Speravo che Ravel fosse più indulgente dei miei insegnanti e mi permettesse di suonare la scala normalmente, senza il glissando, ma quando gli ho mostrato il dito insanguinato, ha semplicemente detto: "Sono un assassino!", ma non ha cambiato il glissando! Per la fine del brano, ha chiesto al basso di premere il pedale per sottolineare gli accordi della prima parte... Voleva che il *Jardin Féérique* fosse molto lento e sostenuto. Questo tipo di musica, così nuovo per me, mi sembrava magnifica!"

Dopo il concerto, Jeanne ricevette una lettera... da Ravel, cosa che, per quanto mi

riguarda, trovo estremamente rara. Sappiamo quanto Ravel odiasse scrivere e, soprattutto, quanto fosse intimidito al pensiero di fare complimenti ai suoi interpreti; sapevamo sempre che era contento, tramite qualcun altro! Ecco quindi questa lettera: "Mademoiselle, quando voi sarete una grande virtuosa e io sarò un vecchio al culmine degli onori, o completamente dimenticato, forse conserverete un dolcissimo ricordo di aver dato a un artista la rarissima gioia di aver ascoltato un'opera piuttosto speciale eseguita con l'esatto sentimento che le si addiceva. Grazie mille per la vostra infantile e spirituale interpretazione di *Ma mère l'Oye* e credete, Mademoiselle, ai sentimenti di gratitudine del vostro devoto: Maurice Ravel."

(Hélène Jourdan-Morhange, Vlado Perlemuter & Ravel d'après Ravel, 1953)

Risposta al «Dibattito su Ravel, 20 anni dopo»

Si narra che Ravel, rivolgendosi a un gruppo di giovani compositori, dopo aver citato il secondo versetto del secondo capitolo della Genesi («Complevitque Deus die septimo opus suum quod fecerat: et requievit die septimo ab universo opere quod patrarat»), abbia scherzosamente detto che, se tutto va così male al mondo, ciò è da attribuirsi al misterioso riposo di Dio; aggiungendo - per meglio chiarire il suo pensiero - che il compositore deve lavorare sempre, anche il settimo giorno, onde tentare di raggiungere la perfezione a lui consentita: almeno e sempre la perfezione di scrittura.

Non so chi con più autorità di lui avrebbe potuto parlare di perfezione di scrittura. La mia generazione ama il suo equilibrio, il suo senso della misura, il suo modo di affrontare i problemi e di risolverli col minimo di mezzi (*Concerto per la mano sinistra*; *Sonata per violino e violoncello*), la sua possibilità di estrarre da una cellula (finale della *Sonata per violino e pianoforte*) tutto un mondo sonoro, il controllo che sa esercitare sul materiale impiegato.

Se talora (come, per es., nella parte centrale della scena della Principessa ne *L'Enfant et les sortilèges*) la qualità dell'invenzione musicale non è delle più alte, tuttavia l'arditissima, sorprendente realizzazione strumentale ci farà rimanere colle orecchie tese. La mia generazione vede in lui il compositore che sta a mezza strada fra il mago e il giocatore d'azzardo. Sia detto subito che al gioco d'azzardo vince sempre. Come esempio tipico desidero citare le due prime pagine della partitura de *L'Enfant et les sortilèges*. Gli Oboi, a guisa di «musette», stabiliscono l'atmosfera che ritroveremo, sublimata, alla fine dell'opera. Alla battuta dodicesima fa capolino un tema che potrebbe essere affidato - in quanto registro, in quanto espressione - a dieci strumenti diversi (escludendo gli Oboi, impegnati, come ho detto, in altro compito): Flauto, Oboe d'amore, Clarinetto piccolo in mi bemolle, Clarinetto, Tromba (in questo caso con sordina, naturalmente), Saxofono soprano, Saxofono soprano, Violino, Viola, Violoncello. A questa lista già di per sé imponente, si potrebbero aggiungere - e sia pure in via «teorica» - il Corno inglese e il Saxofono contralto. Ebbene: Ravel li scarta tutti e affida il tema ai suoni armonici del Contrabbasso: allo strumento, cioè, cui nessun altro avrebbe potuto pensare.

Negli anni della mia formazione osservai con ammirata curiosità come egli avesse disposto le dodici note del nostro sistema temperato nel basso delle battute 57-60 del primo episodio delle *Valses nobles et sentimentales* (e si ricordi che tale lavoro fu scritto nell'anno stesso in cui Schoenberg licenziò il Trattato d'Armonia - 1911 - in cui per la prima volta si parlava degli accordi formati da quarte); più tardi, quando la pratica dodecafonica mi fece vedere sino a qual punto una identica successione di suoni possa cambiare di significato (anzi, talvolta, diventare irriconoscibile) a seconda che cominci sul tempo forte o sul tempo debole della battuta, non potei fare a meno di notare come la sapientissima articolazione del tema del *Boléro* (bat-

tute 5-6) sfrutti un siffatto artificio anche nella musica tonale. Né mancherà qualcuno della più giovane generazione capace di dimostrare come nella *Chanson épique* di *Don Quichotte à Dulcinée* Ravel si trovi vicino alla mentalità strutturale che sembra suscitare l'interesse dei più giovani.

Ma ciò non è ancora tutto. Non posso dimenticare che Ravel, così alieno da pubbliche clamorose dichiarazioni, così contrario allo scrivere parole, dettò una paginetta di aperta ammirazione per la Scuola di Vienna proprio negli anni in cui Schoenberg, Webern e Berg sembravano caduti nell'oblio; proprio nel periodo in cui da altra e autorevolissima cattedra si provvedeva alla riscoperta di Ciaikovski, non trascurando gli elogi per Gounod e non dimenticando di mettere in luce la profonda musicalità di Carlo Czerny; qualche anno prima che, dalla stessa autorevolissima cattedra, si insegnasse agli studenti della Harvard University che « La donna è mobile » contiene più musica che non tutta la Tetralogia.

[NdR. Ravel fa qui riferimento a Igor Stravinskij].

Per la mia generazione Ravel è una figura cui si è guardato con infinita ammirazione e con intenso amore; ammirazione e amore che non accennano a diminuire. Scomparso Gustav Mahler, che cercò il mondo dell'innocenza identificando Paradiso e infanzia (finale della Quarta Sinfonia), è a Ravel che dobbiamo (si vedano *Le jardin féerique* della suite *Ma mère l'Oye* e l'ultimo episodio de *L'Enfant et les sortilèges*) il più grande sforzo che sia stato compiuto nella nostra epoca per raggiungere la pureità di cuore.

Che i giovani siano lontani da Ravel è un dato di fatto. Ogni generazione ha i suoi problemi: una forma di ascetismo sembra attrarli in questo momento e il grande asceta è Anton Webern. Nessuna meraviglia se, in una tale mentalità, non c'è posto

Amici della Musica di Padova

- oggi come oggi - per una virtuosità del tipo di quella raveliana. Pure, ripensando alla posizione del Maestro francese nello sviluppo della musica nel nostro secolo, mi sembra che, anche se stilisticamente nessuna delle correnti importanti possa farsi risalire a lui, il suo insegnamento rimanga tuttora valido.

Insegnamento basato da un lato sull'apertura mentale del Maestro verso tutte le correnti europee (anche verso quelle che a tutta prima avrebbero potuto sembrarci a lui estranee); dall'altro lato (e più importante ancora) basato sul suo esemplare amore per la forma, sul suo rigore nel collocare ogni particolare al punto giusto, sull'eliminazione di tutto ciò che possa far pensare a una incontrollata improvvisazione. E queste sono caratteristiche che si trovano anche nella musica d'oggi, anche in quella di coloro che da Ravel non hanno avuto un influsso diretto.

**(Luigi Dallapiccola in «Il Contemporaneo», Roma, serie II, IV, n. 32,
28 dicembre 1957: contributo a un dibattito promosso da Fedele d'Amico)**

CATALOGO DELLE OPERE IN PROGRAMMA

Sites Auriculaires

Strumentazione: 2 pianoforti

Composizione: Parigi, novembre 1895 (*Habanera*); Parigi, dicembre 1897 (*Entre cloches*)

Prima esecuzione: Parigi, vecchia Salle Pleyel, 5 marzo 1898

Edizione: Salabert, 1975

Nota: *Habanera* è stata trascritta da Ravel per orchestra come terza parte di *Rhapsodie Espagnole*

Introduction et Allegro

Strumentazione: arpa, flauto, clarinetto, violino I & II, viola e violoncello

Composizione: Parigi, giugno 1905

Dedica: Albert Blondel

Prima esecuzione: Parigi, 22 febbraio 1907

Edizione: Durand, 1906

Trascrizione: per due pianoforti (Ravel), Durand, 1906

La Valse

Strumentazione: Orchestra (3333/4331/3 timpani, percussioni, glockenspiel, crota-li, nacchere, tam-tam, 2 arpe, archi

Composizione: Lapras (Ardèche), dicembre 1919 - aprile 1920

Dedica: Misia Sert

Prima esecuzione: Versione per 2 pianoforti: 23 ottobre 1920, Kleiner Konzerthausaal, Vienna ad opera di Maurice Ravel e Alfredo Casella; Versione per

Amici della Musica di Padova

orchestra: 12 dicembre 1920, Parigi, Orchestra Lamoureux, dir. C. Chevillard;
Versione coreografica: Balletti Ida Rubinstein, 23 maggio 1929, Opera di Parigi, dir. G. Cloez

Edizione: Durand, 1921

Trascrizione: La genesi dell'opera è insolita perché Ravel lavorò contemporaneamente a due versioni per pianoforte e alla partitura orchestrale. La versione per pianoforte solo e quella per due pianoforti non sono quindi fasi preliminari per la partitura orchestrale finale, né riduzioni pianistiche create successivamente, ma piuttosto versioni musicalmente indipendenti dell'opera, che Ravel anche pubblicò.

Nota: Nella partitura Ravel scrive *"Attraverso nuvole vorticosi, si possono distinguere vagamente le coppie che ballano il valzer. Le nuvole si disperdono gradualmente: alla lettera A si vede un'immensa sala popolata da una folla danzante. La scena si illumina gradualmente. La luce dei candelabri esplode fortissima alla lettera B. L'ambientazione è in una corte imperiale, verso il 1855"*

Frontispice

Strumentazione: 2 pianoforti, 5 mani

Intestazione: pour le Poème du Vardar de Ricciotto Canudo

Composizione: Saint-Cloud, giugno 1918

Edizione: Les Feuilles d'Art, 1919 n. 2

Nota: È l'opera più corta di Ravel: 15 battute. Il pianista Rex Lawson ha avanzato l'ipotesi che il pezzo sia stato commissionato da una società di pianole, la ditta Aeolian. Il brano farebbe quindi parte di una serie di opere (per questo nuovo strumento) del 1917-18 che includeva lavori di Stravinsky, Malipiero e Alfredo Casella.

Ma mère l'Oye

Strumentazione: pianoforte a 4 mani

Composizione: Parigi, settembre 1908 (*Pavane de la Belle au bois dormant*) e aprile 1910 (*gli altri movimenti*)

Dedica: Mimie e Jean Godebski

Prima esecuzione: Parigi, 20 aprile 1910, Salle Gaveau

Edizione: Durand, 1910

Arrangiamento: Suite per orchestra (Ravel), fine 1911 - Éditions Durand, 1912

Rhapsodie espagnole

Strumentazione: per orchestra (4333/sarrusophone, 4331/4 timpani, percussioni, nacchere, tam-tam, celesta, xilofano, 2 arpe, archi)

Composizione: Parigi, estate 1907 (versione per due pianoforti), febbraio 1908 (versione per orchestra)

Dedica: "A mon cher maître, Charles de Bériot"

Prima esecuzione: Parigi, 5 marzo 1908, Orchestra Colonne, dir. E. Colonne, Teatro del Châtelet

Edizione: Durand, 1908

Trascrizione: La prima versione completa è per due pianoforti (ottobre 1907)

DISCOGRAFIA

RAVEL

A. & A. Kontarsky DGG
(*Ma mère l'Oye, Rhapsodie espagnole, Frontispice*)

Duo Genova & Dimitrov CPO
(*Rhapsodie espagnole, La Valse, Ma mère l'Oye*)

Duo Thorson & Thurber Brilliant
(*Introduction et Allegro, Rhapsodie espagnole, Sites auriculaires, Bolero, Ma mère l'Oye, Frontispice, La Valse*)

V. & V. Ashkenazy Decca
(*Rhapsodie espagnole, La Valse*)

M. Argerich, A. Rabinovitch Warner
(*La Valse*)

M. Argerich, A. Mogilevsky Warner
(*Ma mère l'Oye*)

J.P. Collard, M. Beroff Erato
(*Sites auriculaires, Rhapsodie espagnole, Frontispice, La Valse*)

P. Lewis, S. Osborne Hyperion
(*Ma mère l'Oye*)

Amicidella**Musica**di**Padova**

L. Lortie, H. Mercier Chandos
(*Ma mère l'Oye, Rhapsodie espagnole, Introduction et Allegro, Bolero, La Valse*)

P. & A. Rogé Onyx
(*Ma mère l'Oye, Rhapsodie espagnole*)

P. Entremont, L. Mikkola Cascavelle
(*Sites auriculaires, Ma mère l'Oye*)

R. & G. Casadesus Sony
(*Ma mère l'Oye, Sites auriculaires*)

Amici della Musica di Padova

SOSTIENI LA MUSICA

aiuta gli Amici della Musica di Padova

ART BONUS

Le erogazioni liberali effettuate a favore degli Amici della Musica di Padova ETS danno diritto all'Art Bonus. Puoi recuperare il 65% di quanto versato sotto forma di credito di imposta* in tre quote di pari importo distribuite nell'arco di tre anni

*nei limiti del 15 per cento del reddito imponibile per persone fisiche e enti non commerciali, nei limiti del 5 per mille dei ricavi annui in caso di soggetti titolari di reddito di impresa. Il credito può essere impiegato nelle dichiarazioni di redditi per compensare IRPEF, IMU, addizionali

Ad esempio, con una donazione di € 1000 hai diritto ad un credito di imposta di € 650 da scontare in tre quote uguali annuali (€ 216,67 per anno).

Per poter usufruire del credito d'imposta è necessario che il bonifico bancario a favore degli Amici della Musica di Padova ETS (IBAN: IT91 W030 6912 1171 0000 0018103) sia effettuato indicando come causale:

"Art Bonus - Amici della Musica di Padova ETS CF 80012880284 - erogazione liberale a sostegno delle attività dell'Associazione Amici della Musica di Padova" aggiungendo di seguito il vostro Nome, Cognome, Codice fiscale o P. Iva

Informazioni: donazioni@amicimusicapadova.org | 049 8756763

Amici della Musica di Padova

SOSTIENI LA MUSICA

aiuta gli Amici della Musica di Padova

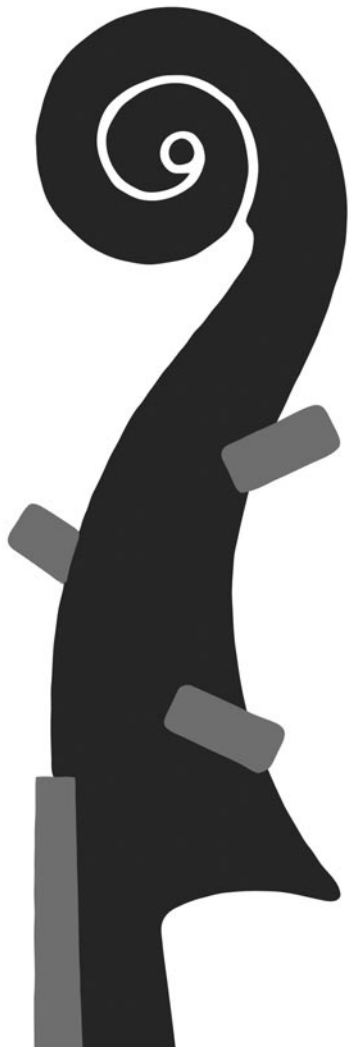
5 PER MILLE

Destinare il 5×1000 agli Amici della Musica di Padova ETS è semplice e non costa nulla. Basta inserire la tua firma e il codice fiscale degli Amici nel primo riquadro (Sostegno degli Enti del Terzo Settore iscritti nel Runtts ...) dedicato al 5×1000 nella dichiarazione dei redditi.

Questo il nostro **Codice Fiscale: 80012880284**

La donazione **non comporta alcuna spesa** e non è in alternativa con la destinazione dell'8 per mille né del 2 per mille.

Sostieni la musica!



PROSSIMI CONCERTI

Martedì 4 novembre 2025

Ciclo B, Tastiere

Auditorium Pollini, Padova ore 20.15

ERIC LU pianoforte

Vincitore del Concorso F. Chopin di Varsavia 2025

Musiche di **F. Chopin**

*“Un Pianoforte per Padova” Steinway gran coda
della Fondazione Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo*

con il sostegno della



Fondazione

Cassa di Risparmio di Padova e Rovigo