

martedì 23 ottobre 2001
ore 21

Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Maurizio Pollini,
pianoforte

Fryderyk Chopin

(1810-1849)

Preludio in do diesis minore op. 45

Ballata n. 1 in sol minore op. 23

Ballata n. 2 in fa maggiore op. 38

Ballata n. 3 in la bemolle maggiore op. 47

Ballata n. 4 in fa minore op. 52

Franz Liszt

(1811-1886)

La lugubre gondola (prima versione)

R[ichard] W[agner] – Venezia

Sonata in si minore

Maurizio Pollini è nato a Milano nel 1942 e ha studiato con Carlo Lonati e Carlo Vidusso. Nel 1960 ha vinto il primo premio al Concorso Internazionale Chopin di Varsavia; da allora è stato protagonista in tutti i maggiori centri musicali d'Europa, America e Giappone. Ha suonato con i più celebri direttori, fra cui Böhm, Karajan, Abbado, Sawallisch, Celibidache, Muti, e con tutte le più importanti orchestre. Nel 1987, in occasione dell'esecuzione dei Concerti di Beethoven a New York, i Wiener Philharmoniker gli hanno consegnato l'Ehrenring (anello d'onore). Nel 1995 ha ricevuto il Goldenes Ehrenzeichen della città di Salisburgo, l'anno successivo a Monaco di Baviera l'Ernst-von-Siemens Musikpreis, nel 1999 a Venezia il premio "Una vita per la musica – Arthur Rubinstein" e nell'aprile 2000 il premio "Arturo Benedetti Michelangeli". Nel 1995 ha inaugurato il festival che Tokyo ha dedicato a Pierre Boulez e nello stesso anno il Festival di Salisburgo gli ha affidato l'ideazione di un primo ciclo di concerti, in cui le scelte di programma rispecchiano i suoi molteplici interessi musicali. Nel 1999 ha curato a Salisburgo un secondo ciclo di concerti, caratterizzato da accostamenti inconsueti di epoche e di generi, dai capolavori della polifonia dei secoli XIV-XVI a novità appositamente commissionate a compositori contemporanei. Analogo progetto, ampliato a una trentina di concerti, è stato programmato quale parte centrale della vita musicale alla Carnegie Hall di New York nelle stagioni 1999/2000 e 2000/2001.

Il repertorio di Maurizio Pollini si estende da Bach ai contemporanei e include l'integrale delle Sonate di Beethoven, eseguita tra il 1993 e il 1997 a Berlino, Monaco, Milano, New York, Londra, Parigi e Vienna. Ha inciso opere del repertorio classico e romantico, tutte le opere per pianoforte di Schönberg, opere di Berg, Webern, Nono, Manzoni, Boulez e Stockhausen, testimoniando così il suo grande interesse per la musica del nostro secolo. I suoi dischi hanno ricevuto numerosi riconoscimenti internazionali.

Per ogni pianista dilettante dell'Ottocento valzer, mazurche e i primi preludi di Chopin costituivano una parte assai consistente del repertorio domestico, mentre le opere maggiori ne restavano inevitabilmente escluse. Esse splendevano sotto le dita di generazioni di pianisti illustri dallo sfortunato Carl Filtsch a Liszt in poi, ma la qualità lirica e parlante della musica chopiniana ha lasciato per lungo tempo che l'interesse si appuntasse sulla gloria degli interpreti, lasciando sfumati i confini che separavano Chopin dalla musica brillante e salottiera diffusa da amatori e virtuosi e prediletta da un pubblico più avido di novità musicali che di musica nuova. A partire dai primi decenni del Novecento l'attenzione si appunta sulla struttura armonica e sull'assetto formale, portando in primo piano la complessa struttura delle ballate, concepite dall'autore nell'arco più fecondo della sua carriera tra il 1831 e il 1842, ovvero nel corso di un decennio di intensa vita parigina. Non è un caso che Heinrich Schenker, il capostipite di una delle scuole analitiche più influenti del Novecento, abbia rivolto la sua attenzione proprio a queste composizioni. Nell'ultimo ventennio del secolo scorso si è assistito, infine, ad un rinnovato interesse per l'innegabile qualità narrativa ed espressiva di queste composizioni, questa volta affrontato a partire dalle evidenze e dalle indicazioni suggerite dalla lettura analitica.

Proprio questo carattere narrativo e drammatico che sollecita la critica musicologica più recente costituisce in realtà un vero letto di Procuste per chi affronti le ballate dalla parte del pubblico. Chi ascolta coglie un tono narrativo e si ritrova a seguire una sorta di trama, fatta di conflitti e contrasti che si succedono tuttavia in un fluire orientato verso una meta. Tradurre questo effetto in parole è tuttavia impossibile, e ricondurre queste impressioni ad una trama musicale definita è un'operazione più ardua di quanto l'immediatezza delle note possa lasciar presagire. Non c'è da stupirsi dunque se, nonostante l'avversione dimostrata da Chopin per qualsiasi forma di musica a programma, si sia tramandata la convinzione che le quattro ballate di Chopin siano state ispirate dai versi del poeta romantico polacco Adam Mickiewicz. Certo l'ascoltatore odierno è portato a condividere l'opinione di G.B. Shaw, secondo il quale le ballate di Chopin non sono più vicine alla musica a programma di quanto lo siano i movimenti lenti di un concerto di Mozart. Il tradizionale riferimento a Mickiewicz, diffuso dalle innumerevoli guide ai concerti e dalle edizioni pratiche delle ballate, merita tuttavia di essere discusso, non fosse altro che per l'illustre capostipite: Robert Schumann. Prima di Chopin, inoltre, la ballata era un genere vocale, tanto che l'editore, nell'annunciare la pubbli-

cazione della prima ballata op. 23, aveva ritenuto opportuno aggiungere l'indicazione *ohne Worte*, senza parole. Per gli ascoltatori coevi il termine rievocava le ballate di Schubert e di Loewe e, soprattutto per il pubblico parigino, destava un'immediata associazione con quelle semplici canzoni strofiche dal tono appunto narrativo, denominate nell'opera francese "ballate", scritte nel fluido metro di 6/8 o 6/4, quello appunto impiegato da Chopin. Può darsi che il tono di ballata dei componimenti poetici di Mickiewicz abbia costituito uno stimolo letterario per Chopin, peraltro meno sensibile dei suoi contemporanei alle seduzioni letterarie e poetiche e piuttosto convinto che la musica fosse perfettamente in grado di parlare da sé. Per quanto le immagini poetiche non suggeriscano all'ascoltatore associazioni fantasiose che potrebbero essere sostituite da mille altre (nella musica come nelle nuvole tutti sono liberi di vedere le cose più disparate, osservava lo scrittore Félicien Mallefille), nondimeno alcuni riferimenti precisi sono entrati a far parte della ricezione ottocentesca di questi componimenti, con accenti apertamente nazionalistici, e in quanto tali fanno parte in qualche modo della dimensione storica dell'opera stessa. Per la prima e la quarta ballata la tradizione non riporta che generici riferimenti a *Konrad Wallenrod* (fra l'altro estranea al gruppo delle ballate) e a *Trzech budrysow*. Più precise invece sono le associazioni tra la seconda ballata e *Switez*, tra la terza e *Switezianka*. Chi abbia bisogno di immagini per fissare nella propria mente i contrasti di carattere, ma anche armonici e stilistici, tra la melodia pastorale innocente, che finisce minacciata nella sua grazia e armonia da sinistre dissonanze, e l'incendiario secondo tema della seconda ballata, potrà affidarsi felicemente alla storia di *Switez*, che narra il destino delle fanciulle di un villaggio assediato dai russi. Le loro preghiere di venire inghiottite dalla terra sono esaudite ed esse si trasformano in bellissimi fiori che adornano il villaggio. *Switezianka* è invece una rivisitazione della favola di Undine e la tradizione vuole sentire nell'inizio della terza ballata il tenero dialogo tra il cacciatore e la fanciulla in riva al lago.

Le ballate di Chopin nascono piuttosto da un confronto con generi e stili musicali dell'epoca, come il pezzo lirico per pianoforte e il brano brillante da salotto (variazioni, rondò brillanti, generi in cui il compositore si era misurato negli anni di Varsavia) e la tradizione austro-tedesca che si esprimeva nella forma più complessa della sonata. La sintesi raggiunta da Chopin lo distingue dal panorama diffuso del pianismo brillante e al contempo lo proietta in una dimensione avanzata e modernissima rispetto ai problemi aperti dalla musica strumentale post-beethoveniana. Il riferimento all'assetto della

forma sonata si presenta nelle ballate quanto mai libero, ridotto ad un accenno alle aspettative dell'ascoltatore. Lo dimostra la mutata funzione dei rapporti tonali rispetto alla forma. Come ha osservato con finezza Charles Rosen, lo sviluppo e la ripresa non rivestono più in Chopin la funzione di potenziare e risolvere tensioni armoniche precedenti. Il suo intento è invece ripresentare i temi iniziali con maggiore intensità e concentrazione, "con un'esaltata atmosfera di luminosità, complessità, tensione e pathos".

La prima *Ballata in sol minore op. 23* – abbozzata a Vienna nel 1831, conclusa e pubblicata a Parigi nel 1836 – rappresenta il primo frutto di questa sintesi. I primi due temi sono introdotti da un breve recitativo iniziale. Il primo, in sol minore, si rivolge all'ascoltatore in un tono parlante soffuso di un alone lirico, *im Legendeton*, con l'intonazione di una leggenda, come avrebbe detto Schumann. Il secondo in mi bemolle maggiore (ecco una deviazione sostanziale dalle convenzioni sonatistiche) è un tema cantabile, da eseguirsi "sottovoce", "con affetto e dolcezza" e "sentito con dolcezza". Al culmine dello sviluppo compare un terzo tema, che altro non è che una trasformazione del primo in un valzer. La ripresa riprende a specchio prima il secondo tema e quindi il primo, abbreviato e trattato come un ritornello per poi scatenarsi in una coda finale *presto con fuoco* che presenta un nuovo materiale tematico. Questa forma versatile e trascinante si può interpretare da diverse prospettive: una forma sonata anomala con ripresa a specchio; una forma ad arco la cui culmine sta la trasformazione del primo tema in un valzer spigliato; una riformulazione strumentale di una ballata operistica costituita da una serie di stanze inframmezzate da un ritornello (che sarebbe costituito dal ritorno ricorrente in forma abbreviata del primo tema) e conclusa da una sezione tematica nuova che si muove con la furia e la funzione di una stretta vocale. Queste prospettive non si escludono, in verità, ma si integrano reciprocamente e creano lo spazio in cui si compie il destino delle due idee tematiche principali, realizzato in un finissimo lavoro di variazione, trasformazione e integrazione.

Anche la seconda *Ballata in fa maggiore op. 38* è dominata dalle vicende dei due temi principali, che in questo caso si contrappongono però in maniera più marcata in quanto a ritmo, profilo melodico e armonico e carattere. Ne scaturisce una forma scolpita in sezioni distinte che si distingue da quella fluente e cangiante della ballata precedente. La seconda ballata si apre con una pagina di tenera e ingenua espressività, un *andantino* in ritmo siciliano la cui superficie nasconde uno scaltrito trattamento armonico. Il primo tema si estingue

in una figurazione in pianissimo, e subito si contrappone un *presto con fuoco* contrastante sia per carattere sia per tonalità (la minore). Delle quattro, l'architettura della seconda ballata è forse la più distante dal modello orientativo della forma sonata, tutta concentrata com'è sulla contrapposizione tra i due temi, fino a che il vorace secondo riesce a incorporare il primo. Calmatasi l'agitazione della coda (anche in questo caso scatenata su materiale nuovo), tornano inaspettatamente una metamorfosi del secondo tema e, dopo una pausa coronata, le prime battute dell'*andantino* iniziale, miracolosamente sopravvissuto, integro e luminoso, al conflitto. In qualche modo il primo tema, che si presenta sotto trattamenti armonici via via più tormentati, si è trasformato in una sorta di *idée fixe* che ricompare nella sua formulazione iniziale alla fine delle peripezie. È più che credibile che la ballata di Raimbaud dal primo atto di *Robert le diable* di Meyerbeer abbia funto da modello drammaturgico e formale a questo componimento musicale. È vero però che Chopin soleva suonare l'*andantino* come brano isolato, un'abitudine che mal si accorda con la supposizione di un modello operistico di tipo narrativo. Anselm Gerhard ci propone una spiegazione di questa apparente contraddizione: Chopin avrebbe ideato l'*andantino* improvvisando a casa Schumann con Clara Wieck durante il suo soggiorno a Lipsia nel 1836. Da questo materiale avrebbe poi in seguito elaborato la ballata che conosciamo, secondo la consuetudine del compositore di partire da idee nate improvvisando al pianoforte. La composizione fu elaborata nel 1839 (forse durante il soggiorno a Mallorca) e fu data alle stampe l'anno successivo.

La terza *Ballata in la bemolle maggiore op. 47*, composta e pubblicata nel 1841, si apre con un tema di squisita fattura, *allegretto*, seguito da un secondo tema che ha il sapore di una narrazione romantica di eventi lontani: mentre l'impianto armonico si muove tra fa maggiore e fa minore, il racconto si infervora, per poi acquietarsi e sfociare in una terza sezione tematica tutta impernata sulla tonalità di la bemolle maggiore. In questo episodio, che precede il ritorno del secondo tema, svetta un breve momento in cui la scrittura si increspa in un valzer; questo momento brillante segna, proprio come nella prima ballata, il punto culminante dell'arco narrativo sul crinale tra esposizione e sviluppo: dopo questo episodio, infatti, inizia una sezione centrale in cui il secondo tema si ripresenta per venire variato e sviluppato così come accade subito dopo, seppur con minore ampiezza, al terzo tema. Anche la conclusione non si configura come una ripresa: ritorna il primo tema, subito incalzato da un breve sviluppo e da una coda in cui trionfa il terzo tema.

Scritta subito dopo la terza del 1842 e pubblicata l'anno successivo, la quarta *Ballata in fa minore op. 52* conclude l'esplorazione del nuovo spazio che si apre alla musica strumentale nell'impiego di materiale tematico contrastante in un organismo che unisce qualità narrative e liriche al contempo. Proprio questo sguardo retrospettivo ci consente di leggere le quattro ballate come fossero un ciclo, benché concepite come composizioni singole. Nella quarta ballata l'ambivalenza tra forma sonata e forma ad arco è intessuta nella trama di un ciclo di variazioni. Tutta la composizione risulta infatti ruotare intorno al primo tema, talmente incantevole da farci sospettare che il compositore volesse trattenerlo fra le dita, sfaccettandolo come una gemma. Ancora una volta i due temi non stanno nei convenzionali rapporti armonici (il primo è in fa minore e il secondo in si bemolle maggiore), ma nella ripresa il primo si ripresenta alla tonica e il secondo ritorna in re bemolle maggiore. Non vi è però uno sviluppo, piuttosto un episodio centrale anch'esso impegnato con trasformazioni del primo tema. Già nell'esposizione, dopo una brevissima introduzione, questo fa da protagonista con una duplice variazione distinta da un episodio anch'esso correlato allo stesso materiale; lo spazio lasciato alla presentazione del secondo tema risulta al confronto assai esiguo. La ripresa, dopo aver riesposto l'introduzione, propone altre due variazioni del primo tema, per concludersi con il secondo. La coda impiega materiale nuovo come nelle altre ballate, ed è un travolgente pezzo di bravura che costituisce una vera e propria apoteosi di questo *tour de force* formale.

Nel *Preludio op. 45 in do diesis minore* il tessuto musicale si snoda libero da ogni allusione al discorso narrativo e rinnova in una nuova sensibilità armonica lo spirito originario del preludiare. In una lettera a Julian Fontana, Chopin lo presentò con elegante understatement: "Modula bene". Si tratta invece di un brano da concerto di rango, immerso in un'atmosfera sognante, concepito a Nohant nel 1841, durante una felice fase creativa.

Tanto il cammino chopiniano verso la musica moderna è dissimulato tra ampie campiture elegiache e temi focosi, pronti a galoppare sotto le dita dei virtuosi, quanto il varco che si apre Liszt nella "preistoria della nuova musica" è accompagnato da fragori, bagliori satanici e effluvi di incenso, squarci sentimentali e prometeiche affermazioni della volontà, in una ridda infernale di maschere teatrali. L'ascoltatore dovrà essere pronto a tollerare una buona dose di eccessi e di cadute di stile, inevitabili in una personalità artistica dominata dal desiderio assoluto del nuovo: "Ma seule ambition de musicien

était et serait de lancer mon javelot dans les espaces indéfinis de l'avenir". In quest'ansia di continuo trascendimento, la musica per Liszt scaturisce e sublima impressioni e suggestioni provenienti da altre arti, dalla poesia e dalla pittura: è musica a programma, proprio in quanto va oltre il programma stesso, poetando in suoni sulla sostanza poetica di immagini e versi. La *Sonata in si minore*, composta a Weimar nel 1853, è considerata (con buona pace di Rosen) una delle manifestazioni più alte e complesse del pianismo e dell'arte lisztiana. Il suo titolo, volutamente laconico, dichiara l'intenzione dell'opera in primo luogo come risposta esemplare a un problema compositivo, quello della sonata post-beethoveniana, sulla scorta della *Wanderer-Phantasie* di Schubert. Non si tratta di musica a programma dunque, il che non significa che manchi di caratteri espressivi e di allusioni e accenni alla dimensione extramusicale. Tutto il linguaggio della sonata è dominato da un sapiente impiego di stili derivati dai generi più disparati, dall'opera al pezzo di bravura al corale religioso, che la rende efficace ed esplicita come una *pièce* teatrale. Su di essa si sono riversate infinite interpretazioni semantiche, simboliche e narratologiche, suscitate in origine dall'innegabile impronta faustiana del brano. Non c'è neppure bisogno di elencare i suoi "caratteri" principali – diabolico, religioso ed eroico – perché ogni ascoltatore li coglie agevolmente da sé. Certo, come osserva Rosen, alla fonte della sensibilità lisztiana quale si manifesta in questa composizione vi sono senza dubbio le letture di Byron, la poesia religiosa sentimentale di Lamartine, il romanzo gotico e la zuccherosa arte sacra ottocentesca. Questi fermenti estetici sono posti comunque sullo sfondo e non ci forniscono la chiave dell'intrigante *plot* di questa sonata che, pur interpretato da caratteri che portano maschere teatrali, narra una vicenda eminentemente musicale.

La sfida compositiva contenuta nella *Sonata in si minore* è quella di costruire un brano di ampio respiro che conta circa settecento battute, trasformando un materiale tematico di partenza minimo: due motivi principali (la possente asserzione di ottave, precedute e seguite da una terzina, tre battute in tutto; una formula inquietante di note ribattute, non più di due battute, che costituiscono la sostanza del primo tema e da cui si dipanano tutte le vicende rilevanti della sonata), esposti subito dopo le sette battute dell'introduzione *lento assai*, e altri tre di minor rilievo nell'economia generale (il materiale dell'introduzione stessa, il possente secondo tema *grandioso* e la melodia dell'*andante sostenuto* che compare verso la metà della composizione). La tecnica impiegata per dipanare il complesso intreccio della sonata è quella della cosiddetta trasformazione tematica, ovvero una

modificazione del profilo ritmico e armonico e del carattere del tema. Osservato a livello della superficie musicale questo procedimento può sembrare ben poca cosa, nulla più che una versione meno rigorosa della variazione. Uno studioso come Rosen, per esempio, non esita ad affermare che la bravura di Liszt non risiede tanto nella trasformazione, ma nel dare efficacia drammatica al mutamento di carattere. Ora, questa efficacia è innegabile, ma scaturisce da un lavoro più profondo, dalla capacità di ancorare il processo di trasformazione tematica ad una concezione della forma poliedrica. Solo all'interno di una logica formale le successive versioni dei temi assumono di volta in volta una funzione specifica, che al contempo segna una tappa nella storia della loro trasformazione. Per far questo Liszt mette in campo strumenti armonici avanzati che dimostrano una concezione della tonalità fluida, sciolta dalle cesure vincolanti delle cadenze.

Per gettare uno sguardo sulla complessa struttura formale dell'opera, alla quale sono state dedicate moltissime e tormentate analisi, bisogna pensarla innanzitutto come un gioco di scatole cinesi: la macroforma della sonata si presenta come un allegro di sonata con un'esposizione, caratterizzata dalla presenza di due temi di opposto carattere, da un monumentale sviluppo che si dipana per circa 300 battute e da una ripresa. Le distinte sezioni di quest'opera fungono anche da singoli movimenti del ciclo sonatistico: l'esposizione può essere letta come un allegro di sonata; l'*andante sostenuto*, che nel cuore dello sviluppo presenta un nuovo materiale tematico, funge anche da movimento lento, il fugato può prendere il posto dello scherzo, la ripresa quello di un allegro finale. Se si segue però l'articolazione formale in maniera più dettagliata si può scorgere che il gioco delle corrispondenze è ripreso anche in piccolo: l'esposizione del primo tema che segue la breve introduzione di sette battute si può interpretare a sua volta come un allegro di sonata in miniatura; il ponte che porta al secondo, il trionfale *grandioso*, ha le pretese e l'ampiezza di uno sviluppo che tuttavia non porta ad una ripresa, ma al secondo tema (individuato al primo livello di articolazione descritto). All'esposizione del secondo tema in re maggiore segue il ritorno dei due motivi del tema iniziale, prima nella loro formulazione originaria, poi in una deliziosa versione cantabile che si assomiglia al carattere tipico di un secondo tema. Se si passa dalla dimensione formale a quella narrativa si individua qui una seconda tappa delle peripezie del primo tema, così come se ne incontrerà una terza a circa due terzi dello sviluppo, quando si assisterà alla metamorfosi del secondo tema in un

gruppo conclusivo di tipo virtuosistico. Leggendo questa sommaria breve mappa formale, l'ascoltatore verrà colto dal fondato timore di perdere l'orientamento musicale. Liszt non lascia però il pubblico privo di segnali: il motivo iniziale ritorna infatti nei momenti cruciali, prima del solenne *grandioso* e, citato per esteso, innanzi al fugato; trilli seguiti da figurazioni dolcissime, aggraziati campanelli per attirare l'attenzione, annunciano l'inizio dello sviluppo. Il nuovo materiale dell'*andante sostenuto*, cuore dello sviluppo e movimento lento del ciclo sonatistico, è preceduto da un recitativo nella cui seconda parte risuona il secondo motivo del primo tema con il suo minaccioso motivo di note ribattute. L'arrivo della ripresa è annunciato dal fugato che anticipa il ritorno dei temi iniziali. Il tessuto musicale, nel quale aree tematiche e passaggi di transizione si alternano senza soluzioni di continuità in una incessante metamorfosi, non mancherà di coinvolgere profondamente l'ascoltatore in una dimensione drammatica e narrativa al contempo, che è il risultato udibile delle strategie formali adottate.

Il virtuoso che aveva rovesciato sul pianoforte diluvi di note nella prometeica volontà di farlo suonare come un'orchestra, negli ultimi anni della vita ci ha lasciato pagine scarse e laconiche, ossi di seppia di affilata modernità. L'ombra della fine, l'attesa della catastrofe si proiettano sulle ultime composizioni scritte dopo il 1880. La prima versione della *Lugubre gondola* in fa minore, per Liszt la tonalità funebre per eccellenza (ma c'è anche chi la legge in re bemolle maggiore per spiegare la misteriosa assenza della tonica nella figurazione iniziale e le alterazioni della lenta discesa di sesta all'inizio del brano, alla luce delle scelte armoniche delle due sezioni successive), ruota incessantemente sull'ostinato ritmico dell'accompagnamento senza trovare requie, ombreggiata da un'ambiguità armonica ineludibile. *R. W. - Venezia* è una sconvolgente pagina *in memoriam* scritta nel 1883 appena appresa la notizia della morte di Wagner. Unisoni e tritoni erano mezzi espressivi già diffusi nell'opera seria settecentesca, ma nelle mani di Liszt sembrano una profezia della musica del secolo successivo: essi conducono ad un'armonia che a ragione è stata definita androgina, in cui le funzioni di tonica e dominante diventano interscambiabili; la tonalità appare sospesa e il movimento congelato. Eredità del passato e presagio del futuro si saldano indissolubilmente nel momento definitivo del congedo.

Michela Garda

La Fondazione CRT per Settembre Musica

Settembre Musica è una delle iniziative culturali della Città di Torino più attese e più seguite dai torinesi, dai piemontesi e da tutti coloro che amano la musica, in tutte le sue forme e manifestazioni.

Nata con un programma molto classico, Settembre Musica ha saputo, dal 1978 a oggi, aprirsi al poliedrico universo delle forme musicali e ha presentato al suo pubblico le più interessanti sperimentazioni contemporanee e il jazz più puro, ha rivisitato la canzone d'autore e fatto scoprire sconosciute sonorità etniche. Parallelamente, ha continuato a proporre un programma classico di grande intensità e rigore, ospitando i migliori talenti internazionali.

La Fondazione CRT accompagna Settembre Musica, consapevole dell'importanza dell'iniziativa e del suo valore artistico.

In campo musicale, la Fondazione CRT contribuisce al sostegno finanziario di alcune tra le più significative iniziative ed eventi che nascono e si svolgono in Piemonte: da Settembre Musica all'Unione Musicale, dall'Associazione Lingotto Musica all'attività della Fondazione Teatro Regio, dall'Associazione per la Musica De Sono all'Orchestra Giovanile Italiana, dalle Settimane Musicali di Stresa alla Saison Culturelle di Aosta. Pari attenzione viene dedicata alle numerose associazioni che in ambito musicale sono attive in Piemonte e a Torino: la Valsesia Musica di Varallo Sesia, gli Amici della Musica "Vittorio Cocito" e i Gaudenziani di Novara, l'Orchestra Filarmonica, la Nuova Arca, l'Accademia Corale Stefano Tempia e i Piccoli Cantori di Torino. La Fondazione inoltre sostiene attività didattiche e di ricerca in ambito musicale con l'erogazione di contributi al Conservatorio di Torino, alla Scuola di Alto Perfezionamento Musicale e all'Istituto per i Beni Musicali in Piemonte.

La Fondazione CRT nasce nel dicembre 1991 a seguito della trasformazione, voluta dalla legge, della Cassa di Risparmio di Torino, fondata nel capoluogo piemontese nel 1827. A seguito dell'approvazione del nuovo statuto nel giugno 2000, la Fondazione CRT è un ente di diritto privato che opera senza fine di lucro, con piena autonomia statutaria e gestionale, e persegue esclusivamente scopi di utilità sociale e di promozione dello sviluppo economico. Attiva prevalentemente nell'ambito della città di Torino, del Piemonte e della Valle d'Aosta, la Fondazione destina le proprie risorse a diversi settori: l'arte, la conservazione e valorizzazione dei beni e delle attività culturali e dei beni ambientali, la ricerca scientifica, l'istruzione, la sanità, l'assistenza alle categorie sociali deboli.