

SUONI LONTANI NEL TEMPO

di Rodolfo Alessandrini

Da qualche anno, dopo un lungo periodo di tangibile diffidenza da parte di esecutori e appassionati, il fortepiano sta riuscendo a conquistare il posto che merita nel panorama musicale, grazie anche alla tenacia e alla caparbia dei suoi promotori.

Il fortepiano sta cominciando a far capolino nei cartelloni delle grandi Stagioni e nelle scuderie delle grandi agenzie di concerti; sono sempre più frequenti le uscite discografiche su fortepiano (comprese le molte registrazioni che, pur non utilizzando strumenti originali ma copie, contribuiscono comunque alla causa), e cominciano anche a fiorire concorsi di esecuzione musicale per fortepianisti.

Nei più autorevoli saggi degli ultimi anni dedicati ai grandi compositori del periodo classico e del primo romanticismo emerge chiaramente un'attenzione sempre più marcata alle caratteristiche degli strumenti da essi utilizzati, e perfino le prefazioni alle nuove e più accreditate edizioni critiche delle opere pianistiche (del suddetto periodo) ribadiscono con una chiarezza mai riscontrata in precedenza che le opere di cui parliamo furono concepite per essere eseguite su strumenti con caratteristiche molto diverse da quelle dei pianoforti che oggi siamo abituati a suonare e ascoltare. Il cammino è stato lungo, ed è partito dai pionieri storici che hanno contribuito a creare l'interesse attorno alla riscoperta e al recupero di questi strumenti, da *Malcolm Bilson* a *Jörg Demus* e *Paul Badura-Skoda*, fino alle nuove leve delle ultime generazioni, che hanno portato all'affermazione di quella corrente di interpreti (la cosiddetta HIP, *Historically Informed Performance*) che sta profondamente cambiando la visione del repertorio classico. La meta è ancora lontana, ma il più urgente dei messaggi custoditi da questi strumenti d'epoca ha ormai raggiunto il suo scopo: è infatti accettato anche dai più reticenti, il concetto per cui ogni volta che eseguiamo sul pianoforte moderno una Sonata di Mozart o di Beethoven o di Schubert, noi operiamo una sorta di traduzione o trascrizione, adattando queste composizioni a una realtà tecnica e sonora che non esisteva ancora.

Veniamo quindi al quesito più ricorrente: cosa intendiamo per "fortepiano"? Fortepiano è un termine convenzionale che oggi utilizziamo per indicare il pianoforte nel suo primo secolo e mezzo di vita (circa fino alla metà del secolo XIX), ovvero finché non arriva ad assumere le comuni caratteristiche costruttive e sonore che oggi riscontriamo in ogni esemplare. Non bisogna quindi fare l'errore di considerare il fortepiano come il precursore del pianoforte, sbaglio che commettono diverse voci enciclopediche online e spesso gli stessi pianisti: il fortepiano non è uno strumento diverso dal pianoforte (come lo sono il clavicembalo o l'organo), ma è di fatto esso stesso il pianoforte, però nelle sue versioni passate (un po' come la caratteristica vettura di Laurel e Hardy era già un'automobile e non una carrozza, anche se le sembianze rispetto a un'auto di oggi la fanno assomigliare più a un calesse); insomma: il fortepiano è qualcosa che oggi in ambito informatico chiameremmo una "versione beta".

Come un percorso su un'auto del 1920 cambia la prospettiva del viaggio rispetto a un pur più comodo e veloce mezzo odierno, anche eseguire e ascoltare un compositore del Settecento su uno strumento coevo va a modificare profondamente la concezione musicale di quella musica. Il primo problema per chi suona, infatti, è il dover rimettere in discussione le proprie abitudini esecutive, i mezzi e i gesti pianistici per poter entrare in simbiosi con gli strumenti del passato, cosa che va inevitabilmente a influire sulle scelte interpretative a partire dai tempi metronomici di base, dovendo banalmente fare i conti con durate dei suoni molto più brevi. Il problema per chi ascolta è riuscire ad accettare delle sonorità che inizialmente sono molto differenti da quel timbro ormai standardizzato e congelato dalla discografia a cui siamo abituati ormai da quasi un secolo. Se la discografia ha aiutato molto a familiarizzare l'ascoltatore col suono del pianoforte, lo stesso non si può dire per il fortepiano. Il fortepiano, pur presente sempre più spesso nei cataloghi discografici, è quanto di meno fonogenico si possa immaginare. Si tratta di strumenti spesso costruiti in modo totalmente artigianale, dove ogni modello porta notevoli differenze con l'altro e dove ogni costruttore è un mondo a sé; nell'arco di pochi anni i cambiamenti sono significativi ed è perciò necessario un numero già considerevole di esemplari di riferimento anche solo per restituire, nelle

sue tappe essenziali, l'evoluzione del repertorio. Proprio per queste ragioni riscontriamo il limite principale della ripresa microfonica: il risultato sonoro medio delle registrazioni su fortepiano, anche quelle oggettivamente meglio riuscite, non riesce a trasmettere la personalità degli strumenti e a fornire un'immagine reale di ciò che si ascolterebbe dal vivo. Il fatto è che per farsi un'idea delle sonorità su cui lavoravano i grandi compositori del passato, bisogna ascoltare il fortepiano dal vivo, possibilmente più di uno strumento, e da non troppo vicino, in maniera da attutire le spigolosità della percussione dei martelli foderati di pelle (che spesso i microfoni posti a pochi centimetri invece esaltano), ed eliminare i piccoli rumori provenienti dalle delicate parti meccaniche. Soltanto così si può riuscire ad apprezzare pienamente l'importanza di riscoprire i capolavori del passato sotto una nuova luce e in una dimensione che, con lo strumento moderno, si era perduta. Ma è purtroppo molto raro poter ascoltare un fortepiano originale in perfetta efficienza per un concerto di alto livello; nel mondo le collezioni in grado di fornire opportunità simili si contano sulle dita delle mani, per questo possiamo definire l'occasione di questa rassegna fiorentina, che prosegue una tradizione ormai decennale, una vera e propria "opportunità"! Lo si deve alla sensibilità del Maggio Musicale Fiorentino in sinergia con l'Accademia Bartolomeo Cristofori, che può svolgere la sua finalità culturale grazie alla Fondazione Carlo Marchi che la sostiene.

Saranno ben cinque gli strumenti utilizzati, tutti originali, che coprono un arco di tempo che va dagli ultimi anni del Settecento a metà Ottocento; ognuno di questi strumenti rappresenta un mondo sonoro che si adatta perfettamente alle musiche proposte, pur con qualche piccolo e inevitabile compromesso.

Lo spunto di partenza è il titolo del primo numero delle *Kinderszenen* op. 15 di Robert Schumann, brano che aprirà la rassegna il giorno **14 maggio** col concerto di **Roberto Prosseda**. Fra i pianoforti usati da Schumann, possiamo annoverare con certezza gli strumenti di *Stein*. Il diario di Friedrich Wieck, racconta già nel 1828 di un pianoforte ordinato ad Andreas Stein per un concerto della figlia Clara a Lipsia, ma è con Carl, il nipote di questi e ultimo della dinastia, che la casa Stein a partire dagli anni Trenta diviene una delle più importanti a Vienna. Carl Stein, come molti dei principali costruttori della storia del pianoforte (si pensi a Clementi e Pleyel) era un musicista, pianista, compositore e didatta. I suoi strumenti, specialmente nelle prime decadi, si caratterizzano per la chiarezza del timbro e la capacità sonora, pur rimanendo nella sonorità tipica della tradizione viennese dell'epoca. È uno strumento ideale per restituire i contrasti tipici di Schumann fra la trasparente polifonia, l'intimità delle pagine più tenere e le esplosioni tipiche della sua scrittura.

Tracciare la figura di Robert Schumann in poche righe è impresa quasi impossibile, troppe sono le connessioni di questo compositore con la letteratura e le vicende private, e troppo complessa è la sua personalità quasi bipolare, basata sul contrasto dei personaggi immaginari che la esemplificano, fra l'impeto di *Florestano* e l'intimità di *Eusebio*, sintetizzato dalla figura ideale del *Maestro Raro*, personalità continuamente celata e nascosta fra maschere, enigmi e citazioni. Gli eccessi, fisici ma soprattutto emotivi di una breve quanto intensa vita, che portarono Schumann alla follia degli ultimi anni e al famoso salto nel Reno, sono comprensibili in maniera molto più tangibile nella sua musica che non attraverso complesse spiegazioni. Schumann parla sia attraverso miniature che grandi affreschi, fondendo le due cose nei polittici (*Papillons*, *Carnaval*, *Kreislarian*, *Humoresque*) e dedica le sue prime opere, fino al numero 23 esclusivamente al pianoforte, ma se si escludono i tre cicli liederistici delle op. 24, 25 e 27, troviamo opere per solo pianoforte fino all'op. 28, ovvero fino al 1839 circa. Dopo questo decennio pianistico dovremo attendere quasi altri dieci anni per trovare nuove creazioni per il solo pianoforte. Nei programmi di questa rassegna sono presenti opere appartenenti a un periodo ristretto di tempo della vita di Schumann, e con numeri d'opus contigui: si va dal 15 al 18, periodo sul quale ci concentreremo rimandando i *Kreislarian* op. 16 alle note del concerto di Jin Ju del 3 giugno. Gli anni in questione sono il 1838-39 (i *Kreislarian* verranno revisionati poi nel 1850), Schumann aveva già fatto parlare di sé non solo come compositore ma anche come critico musicale: nel 1834

aveva fondato la *Neue Leipziger Zeitschrift für Musik*, divenuta poi la *Neue Zeitschrift für Musik*, nell'entusiasmo per la promozione del progresso musicale.

Sono gli anni cruciali della tormentata storia fra Robert e Clara, di nove anni più giovane, figlia del suo maestro Friedrich Wieck (il probabile modello di quel *Maestro Raro* prima citato), e che aveva conosciuto fin da bambina. Clara era già presente in quel capolavoro autobiografico che è il *Carnaval* op. 9, polittico in cui Schumann descrive il suo mondo attraverso maschere ed enigmi. Dietro la maschera di Chiarina, il giovane Robert mostra, forse ancora inconsciamente, una passione ben più intensa di quella riservata a Estrella, maschera dietro la quale si cela la sua fidanzata di allora, Ernestine von Fricken. Ben presto l'ammirazione per Clara, talento musicale portentoso, si trasformò in qualcosa di più profondo, mentre lei si affermava come concertista di immense prospettive; ma suo padre, che pur riconosceva il talento di Schumann, suo allievo, ma ne conosceva bene anche gli eccessi e gli stati depressivi, impedì con fermezza ai due innamorati di vedersi e di scriversi.

Il lungo e tormentato percorso che costrinse i due giovani a ricorrere alla Corte d'Appello per potersi sposare (finalmente nel 1840), fu costellato di avvenimenti sconfortanti per Schumann, già provato dalla morte del fratello Julius pochi anni prima: la morte della cognata e successivamente della madre lo gettarono in uno stato di profonda prostrazione che lo portò verso l'alcolismo e verso la disperata ricerca dell'amore di Clara, con la quale i contatti divenivano progressivamente sempre più radi e complessi. In questo momento di buio la dedica alla ragazza della *Grande Sonata* op. 11 appariva come il messaggio di un naufrago affidato al mare dentro una bottiglia. Eppure la bottiglia raggiunse la riva di destinazione: Clara eseguì la Sonata a Lipsia nel 1837, cosa che confortò il compositore infondendogli nuova linfa creativa.

Nel biennio 1838-39 videro la luce, fra l'altro, i già citati *Kinderszenen* op. 15, *Kreisleriana* op. 16, Fantasia op. 17 (già composta ma sottoposta a revisione) e *Arabeske* op. 18, tutte composizioni in programma in queste serate.

In questi difficili anni di conflitto con Wieck, le *Kinderszenen* op. 15, da cui parte l'idea del presente ciclo, divennero per Robert e Clara un simbolo di intima comunione. Le lettere testimoniano un coinvolgimento emotivo profondo, che contribuisce a spiegare molti aspetti dell'opera (una delle più famose e amate di Schumann) tanto che queste scene furono pubblicate trascritte per le più disparate formazioni e la n. 7, *Träumerei*, è divenuta uno degli emblemi del musicista.

Si tratta di brani la cui genesi è piuttosto oscura: secondo i diari di Robert furono creati agli inizi del 1838, ma Clara riferisce che il ciclo fu in realtà frutto di una selezione di una trentina di pezzi, molti dei quali confluiti in altre opere (per esempio negli *Albumblätter* op. 124).

Inizialmente le *Kinderszenen* non furono accolte bene dalla critica: una famosa recensione del 1839 di Ludwig Rellstab attaccava l'opera denunciandone l'incoerenza, le scelte bizzarre e poco in linea con le convenzioni musicali, quasi si trattasse di musica di scarsa serietà. Rellstab contestava inoltre proprio il rapporto tra musica e titoli, e riteneva assurdo che intitolazioni come *Von fremden Ländern und Menschen* (Da Paesi e popoli lontani) o *Curiose Geschichte* (Storia curiosa) potessero avere un riscontro pratico nel contenuto musicale. Oggi, dopo la lezione dei simbolisti, una simile osservazione potrebbe farci addirittura sorridere, ma il presupposto su cui si fondava l'osservazione di Rellstab trova radici nella prassi secondo cui il titolo doveva fungere come una sorta di programma del brano, mentre Schumann aveva concepito i titoli (non di rado aggiunti a posteriori) come semplici suggerimenti per orientare sia gli interpreti che gli ascoltatori verso la sua idea poetica, non necessariamente concreta.

Anche il contrasto fra la complessità musicale della raccolta e la dedica all'infanzia aveva lasciato non poche perplessità. Il fatto è che, pur evocando l'infanzia, le *Kinderszenen* non sono destinate ai bambini, tanto che lo stesso Schumann le definì in seguito "reminiscenze di una persona più anziana e per persone più anziane". L'opera, il cui valore oggi è indiscusso, trova i suoi punti di forza proprio nell'ambiguità e in quella enigmaticità tipica di Schumann, che non descrive l'infanzia con ingenua leggerezza, ma la guarda con occhio adulto, con tenerezza e rimpianto. L'originalità e l'anticonvenzionalità della scrittura sono il mezzo usato da Schumann per suggerire

stati emotivi difficilmente vincolabili da regole e schemi precostituiti; non deve quindi stupire, per esempio, che un brano come *Der Dichter spricht* (Il poeta parla) che chiude la raccolta, abbia lasciato sconcerto in una critica avvezzata alle convenzioni dell'epoca, trattandosi di fatto di un corale frammentato e di forte indeterminatezza tonale.

A numeri più concreti e facilmente collegabili all'onomatopea come *Hasche-Mann* (il gioco dell'Acchiapparella) o *Ritter vom Steckenpferd* (che descrive un cavallo a dondolo) si alternano brani talvolta di profonda intimità e di cui è possibile cogliere esclusivamente il puro messaggio emotivo.

La scelta di adottare per il presente ciclo di concerti il famoso titolo d'apertura della raccolta op. 15, simboleggia pertanto con grande efficacia la potenza del linguaggio musicale che attraversa e trascende luoghi, tradizioni e culture.

Dei *Kreisleriana* op. 16, malgrado la attinenza, parleremo a parte più avanti occupandoci, come già detto, del concerto del 3 giugno.

Nel programma scelto da Roberto Prosseda troviamo ben tre Fantasie: la meravigliosa op. 17 di Schumann e due composizioni di Mendelssohn molto differenti fra loro.

Il termine "Fantasia" disorienta spesso l'ascoltatore, che si trova davanti a composizioni molto diverse tra loro, al punto da essere indotto a pensare che esso designi una sorta di anarchia formale e di libertà incondizionata. In realtà questo termine ha origini lontane, ma qui ci concentreremo sul suo significato a partire dalla metà del XVIII secolo, cioè dal momento in cui ci si può riferire specificamente al pianoforte.

Occorre innanzitutto ricordare che l'usanza del recital nel senso moderno del termine, vale a dire un interprete che si pone come tramite per restituire e rivelare a un pubblico silenzioso i capolavori del passato, comincia ad affermarsi a metà Ottocento; negli anni precedenti la musica pianistica non era destinata principalmente alla sala da concerto, ma apparteneva alla sfera privata, all'istruzione musicale e, al massimo, ai salotti. Oggi siamo abituati ad ascoltare in pubblico le sonate di Beethoven, ma durante l'intera vita del genio di Bonn, una sola delle sue sonate per pianoforte fu eseguita integralmente in concerto. La stessa sorte toccò a moltissime pagine che oggi consideriamo capisaldi imprescindibili del repertorio. Insomma la musica cosiddetta "da camera" fungeva quasi da laboratorio per le composizioni sinfoniche destinate all'orchestra e alla pubblica esecuzione. Che cosa suonavano allora i pianisti nelle occasioni ufficiali? Per lo più concerti per pianoforte e orchestra; nelle occasioni in cui però l'orchestra non c'era e il pianista doveva esibirsi da solo, egli normalmente improvvisava.

L'improvvisazione e l'arte del preludiare erano competenze richieste ai tastieristi fin dall'epoca aurea del clavicembalo e, nel periodo in cui comincia ad affacciarsi il pianoforte, erano adottate e fiorite per necessità, non esistendo ancora un repertorio specifico per il nuovo strumento di Cristofori. In quest'epoca l'arte di improvvisare si sviluppava prevalentemente in strutture convenzionali: la Fantasia, il Capriccio, la Variazione, il Pot-Pourri e la Fuga.

La Fantasia e il Capriccio si configuravano come forme libere, ma mentre il secondo lasciava libertà assoluta al musicista di saltare di palo in frasca e lasciarsi trasportare dall'ispirazione, la prima prevedeva invece schemi formali più ordinati, e veniva articolata in strutture variabili, ma organizzate in movimenti o sezioni compiute, spesso di carattere contrastante, talvolta, nettamente separate, talvolta collegate fra loro da transizioni o cadenze. Rimaneva sempre il carattere di estemporaneità e di improvvisazione, ma il tutto era generalmente organizzato in un progetto formale, anche se svincolato dalla norma. Con la nascita di un vero e proprio repertorio pianistico, numerosi compositori iniziarono a fissare su carta le proprie Fantasie: una scelta che consentiva loro non soltanto di tramandare ai posteri alcune delle migliori intuizioni estemporanee, ma anche di esercitare una libertà formale assai più ampia rispetto alle forme codificate allora dominanti. Col passare degli anni, la struttura della Fantasia si evolvè e si diversificò ulteriormente, arrivando talora ad avvicinarsi alla Sonata, talora al Capriccio: in Beethoven, per esempio, compaiono due Fantasie quasi Sonata e una vera e propria Fantasia, l'op. 77, che per il suo carattere viene considerata quasi un Capriccio.

In epoca Biedermeier e romantica continuano a fiorire Fantasie, con Clementi, Schubert, Chopin, Liszt, molte delle quali divengono opere amatissime; fra queste dobbiamo senz'altro annoverare quel capolavoro che è l'op. 17 di Schumann.

Parliamo di una delle composizioni che basterebbe da sola a giustificare la fama del suo autore e per cui vale la pena di spendere parte della vita per imparare a suonare il pianoforte. È un'opera ampia, della durata di circa 30 minuti, suddivisa in tre movimenti distinti ma inscindibili.

L'indicazione agogica del primo movimento recita "Da eseguirsi nel modo più fantastico e appassionato". Si tratta di un movimento che ibrida alcuni elementi della forma sonata con inserti episodici (In stile di leggenda e Adagio) nel pieno spirito delle fantasie pianistiche, ma in cui è il carattere ardente e passionale a colpire: non a caso Schumann scriveva a Clara di aver composto un profondo lamento per lei (quanto di più appassionato avesse mai scritto). Eppure la gestazione triennale (1836-39) di questa Fantasia era partita da un invito diffuso nel 1835 a inviare offerte musicali per una raccolta di fondi per l'edificazione di un monumento a Beethoven. Schumann aveva in mente di offrire il suo contributo con una grande Sonata in tre movimenti: il titolo originale doveva essere "Oboli per un monumento a Beethoven: rovine, trofei, palme", all'interno avrebbero dovuto esserci citazioni beethoveniane. Qui, pur tenendo conto del duro periodo di distacco forzato da Clara, che dovette influire sensibilmente sulle scelte musicali definitive, va detto che fin da subito Schumann era poco convinto del titolo e riteneva più adeguato Fantasia rispetto all'iniziale Sonata.

Anche i sottotitoli scomparvero e l'unica citazione beethoveniana riscontrabile con un po' di attenzione riguarda un passaggio di un Lied dall'op. 98 il cui testo «Prendi dunque, mio amore, questi miei canti per te» riporta con forza alle vicende private dell'autore.

La concezione originaria dei sottotitoli rimane però implicita nella consecutio dei movimenti di questa Fantasia. Nelle composizioni articolate in tre movimenti, infatti, il tempo lento è tradizionalmente collocato al centro, come momento di sospensione tra due episodi più mossi. Proprio per questo, nella Fantasia di Schumann, colpisce immediatamente la scelta di affidare la conclusione dell'opera al movimento lento, sovvertendo un assetto formale consolidato con esiti di straordinaria efficacia espressiva.

I primi due movimenti sono entrambi carichi di una tensione appassionata; il secondo, in particolare, si configura come una grande marcia eroica, per la quale Schumann, accanto all'indicazione "Moderato", prescrive un perentorio "decisamente energico", perfettamente coerente con il sottotitolo previsto nel progetto originario: "Trofei".

Ed ecco, dopo uno dei passaggi tecnicamente più impervi della letteratura pianistica, alla fine del secondo movimento, la sorpresa: tutto sfocia in un paradisiaco e purissimo do maggiore che apre il movimento finale, ricco della migliore inventiva melodica dell'autore. Un colpo di genio che ha conquistato da sempre musicisti e appassionati e che non può davvero lasciare insensibile l'ascoltatore.

La struttura rapsodica, i continui contrasti e il fuoco onnipresente perfino nelle ceneri, ci riconducono ancora inevitabilmente a Florestano ed Eusebio che raccontano uno dei loro capolavori.

Roberto Prosseda sceglie di far precedere l'esecuzione della Fantasia op. 17 da una pagina di dimensioni più contenute, l'Arabesque op. 18: un brano in forma di rondò, della durata di circa sei minuti, che insieme al Blumenstück op. 19 costituisce una parentesi più leggera fra i monumentali lavori che la precedono e la seguono (gli Studi Sinfonici op. 13, la Sonata op. 14, le *Kinderszenen*, i *Kreisleriana* e la Fantasia da un lato, e la Humoreske e le Novelette dall'altro).

Il titolo non deve indurre a pensare a un carattere ornamentale nel senso evocato dalle omonime composizioni di Debussy, ma va piuttosto inteso come un piccolo fregio decorativo, posto a separazione delle opere di maggiore ampiezza e impegno. La scelta di Roberto Prosseda non è casuale: il legame con le *Kinderszenen* si palesa verso la fine del brano con la citazione de "Il poeta parla" che conclude proprio quell'op.15 dalla quale tutto questo ciclo di concerti ha origine.

Completano il programma due Fantasie, entrambe connesse all'Inghilterra, composte da Felix Mendelssohn, musicista legato agli Schumann da una sincera e profonda amicizia.

Il fascino che il paesaggio e la cultura d'oltremarina ebbero su Mendelssohn è testimoniato non soltanto dalle pagine shakespeariane, ma da una serie di opere che vanno dagli anni della gioventù (si pensi alla celebre Ouverture "Le Ebridi") fino alla piena maturità della Sinfonia Scozzese.

Nel 1829 il giovane Felix in occasione del suo primo viaggio in Inghilterra confessa in una lettera alla famiglia il suo entusiasmo per prati, boschi e ruscelli, nonché per le figlie dei signori Taylor che lo ospitavano, fanciulle che ispirarono i brani dell'op. 16. E già nel 1830 Mendelssohn aveva eseguito davanti a Goethe una prima versione di una "Sonata Scozzese" che sarebbe stata poi rielaborata e ultimata tre anni dopo come Fantasia op. 28: il titolo originale è un chiaro segnale dell'ispirazione nata in quella terra probabilmente in occasione del viaggio citato.

Precedente di due anni scarsi è invece la più breve Fantasia op. 15, basata su una famosa melodia tradizionale irlandese, pubblicata nel 1813 con i versi struggenti di Thomas Moore come "The last rose of summer".

*È l'ultima rosa dell'estate lasciata fiorire da sola;
tutte le sue amevoli compagne sono appassite e andate; nessun fiore della sua specie, nessuna gemma di
rosa vicina, per riflettere indietro il suo rossore [...]
Così presto possa io seguirti, quando l'amicizia decade, e dalla splendente cerchia dell'Amore,
cadono via le gemme.
Quando veri cuori giacciono appassiti, e quelli ardenti sono dipartiti, oh! chi abiterebbe questo desolato
mondo da solo?*

La popolarità della semplice melodia legata a questi versi è lo spunto da cui Mendelssohn prende avvio per costruire una struttura libera, in cui al motivo principale si alternano episodi più mossi e una sorta di romanza senza parole conclusiva, il tutto collegato da transizioni dal sapore estemporaneo tipico delle Fantasie.

Si tratta di un'opera giovanile, senz'altro non annoverabile fra le più importanti di Mendelssohn: la durata è di poco inferiore agli otto minuti, e il motivo iniziale finisce per assumere quasi il ruolo di un pretesto editoriale, risultando di fatto scollegato dalle sezioni create dal compositore.

Anche la contenuta difficoltà esecutiva del brano rimanda a quella categoria di pezzi pensati per l'ampia e assai corteggiata cerchia di bravi dilettanti o studenti avanzati; ma, come sempre, l'altissima qualità della scrittura di Mendelssohn e la sua proverbiale perfezione in ogni dettaglio fanno sì che pressoché ogni pagina regga benissimo la sala da concerto, facendo dimenticare dopo poche misure queste considerazioni, e regalando agli ascoltatori una composizione godibilissima e tutt'altro che scontata.

Di indubbio peso specifico all'interno della produzione mendelssohniana è invece la più nota Fantasia in fa diesis minore op. 28, poc'anzi citata nella sua prima veste di Sonata Scozzese. Si tratta di una composizione in tre movimenti distinti, di cui il primo ha le tipiche fattezze della Fantasia. Lo stile chiaramente improvvisativo degli arpeggi che aprono la composizione e che introducono il tema principale (un Andante lirico), potrebbe far pensare a una struttura rapsodica, ma in realtà ci troviamo di fronte a una equilibratissima forma-sonata in cui ogni elemento ha un suo ruolo formale. Gli stessi arpeggi che introducono il tema principale lirico, disteso e solo in apparenza lontano da un tipico primo tema di sonata, assumono progressivamente un ruolo strutturale decisivo: non più semplice collegamento, ma vera base del drammatico sviluppo, che culmina con naturale energia nella ripresa del tema, in un crescendo emotivo di grande efficacia. Il secondo movimento, distensivo, breve e leggero, ha la funzione di dissipare la tensione drammatica generata dal primo e dal terzo, entrambi densi di pathos; non a caso, alcuni vi hanno visto un parallelo con il secondo movimento della celebre Sonata quasi una Fantasia op. 27 n. 2 di Beethoven, non tanto per l'affinità del titolo quanto per la funzione strutturale del tempo intermedio.

Come nella cosiddetta "Mondschein" beethoveniana, anche qui dopo questo breve movimento centrale rassereneante, troviamo un impetuoso finale costituito da un moto quasi perpetuo di

semicrome: un virtuosistico quanto drammatico Presto, ancora in forma sonata, elettrico, scintillante, che costituisce una delle più note pagine della produzione pianistica mendelssohniana.

L'omaggio al proprio Paese che Roberto Prosseda sceglie è il Notturmo in mi maggiore di Alfonso Rendano (1853–1931), compositore di origine calabrese che fu prima allievo e poi docente al Conservatorio di Napoli.

Formatosi sotto la guida di Sigismund Thalberg e sostenuto da Rossini, grazie alla brillante carriera concertistica entrò in contatto con figure di primo piano fra cui Franz Liszt, inserendosi così in una rete internazionale di altissimo livello.

Musicista di indiscusso talento e personalità artistica poliedrica, Rendano rappresenta oggi una delle figure più interessanti da riscoprire nel panorama della musica strumentale italiana dell'Ottocento. Recentemente vari interpreti stanno contribuendo a valorizzarne l'opera con sempre più frequenti esecuzioni, riportando alla luce un repertorio di notevole qualità e piacevolezza.

Qualcuno potrebbe aver sentito parlare di Rendano anche per un'importante innovazione tecnica: è infatti a lui che si deve l'invenzione del cosiddetto "pedale Rendano", un pedale centrale di risonanza aggiuntivo inserito tra i due pedali tradizionali del pianoforte, antesignano dell'attuale pedale tonale, capace di mantenere in vibrazione selettivamente gli smorzatori dei tasti precedentemente abbassati.

Il suo Notturmo in mi maggiore è una pagina della durata di circa cinque minuti, da cui si evince facilmente la qualità del compositore, grazie a una tessitura armonica mai banale e a una scrittura pianistica sobria ma sapiente ed efficace. Molte delle pagine brevi di Rendano stanno facendo capolino in sala da concerto restituendo le fattezze di una storia pianistica italiana in gran parte sconosciuta, tutta da riscoprire.

Dopo i quattro concerti dello scorso anno, interamente dedicati al rapporto speciale fra Chopin e il magico suono di Pleyel, col secondo appuntamento della presente rassegna, esploreremo ancora le risorse della inconfondibile sonorità di questa fabbrica francese nel periodo d'oro della sua produzione. Sarà **Olga Pashchenko**, una delle più accreditate specialiste russe del settore, a svelarci il **19 maggio** altri aspetti di questo marchio storico. Non ci sarà comprensibilmente Chopin, che invece ascolteremo nel concerto successivo sulla tipologia di strumento della sua giovinezza, ma potremo apprezzare appieno la cantabilità e la timbrica del Pleyel di metà Ottocento attraverso una scelta mirata di brani di Liszt, Fanny Hensel e Glinka.

Le caratteristiche costruttive e sonore dei fortepiani viennesi, le cui possibilità espressive furono a lungo sviluppate fino al limite delle loro potenzialità, erano entrate progressivamente in crisi nel corso della prima metà dell'Ottocento. Già a partire dagli anni Trenta, in un graduale processo che si consolida nei decenni successivi, esse iniziarono a entrare in conflitto con le nuove esigenze di ampliamento della sonorità, e della potenza, determinate sia dall'evoluzione del linguaggio musicale che dalla crescente diffusione del pianoforte in spazi sempre più ampi.

Parallelamente i costruttori inglesi e francesi avevano da tempo intrapreso percorsi alternativi, orientati non soltanto verso una maggiore robustezza strutturale e una più elevata tensione delle corde, ma anche verso altri importanti elementi che avrebbero progressivamente condotto alla definizione del pianoforte moderno. Già nella prima metà del secolo si notano innovazioni decisive destinate a imporsi stabilmente: si pensi, per esempio, al meccanismo a doppio scappamento brevettato da Sébastien Érard all'inizio degli anni Venti, oppure all'introduzione della copertura in feltro dei martelli, sviluppata di lì a poco, che contribuì in modo determinante alla trasformazione del timbro e della capacità dinamica dello strumento.

Per queste ragioni, all'ascolto di un Pleyel della metà del XIX secolo si coglie una certa prossimità allo strumento moderno, soprattutto in termini di potenza sonora e capacità dinamica; non è dunque raro che in questi casi si preferisca usare già il termine "pianoforte" rispetto a quello di "fortepiano". E tuttavia, fin dal primo ascolto di un Pleyel, emergono un timbro e una personalità

sonora così spiccatamente particolari da restare inconfondibili nella memoria e facilmente riconoscibili.

Se, grazie a una famosa associazione suggestiva, il binomio Chopin/Pleyel trova spesso il suo contraltare nel binomio Liszt/Érard, uno sguardo più attento alla realtà storica mostra come entrambi i compositori abbiano in effetti conosciuto, apprezzato e utilizzato strumenti di entrambi i marchi, adattando la propria pratica esecutiva alle diverse caratteristiche meccaniche e timbriche offerte dai vari modelli.

Olga Pashchenko sceglie di presentare su Pleyel due brani lisztiani tratti dagli *Anni di Pellegrinaggio*, una ampia raccolta, diario di viaggio, in tre volumi che, a partire dal 1848, copre un arco creativo di oltre trent'anni racchiudendo alcuni dei massimi capolavori del compositore.

«Avendo recentemente viaggiato per molti nuovi paesi, attraverso differenti panorami e luoghi consacrati dalla storia e dalla poesia, e avendo sentito che i vari fenomeni della natura producevano nella mia anima profonde emozioni, ho provato a presentare in musica alcune delle mie sensazioni più forti e delle mie impressioni più vive.»

Questa sintesi, tratta dalla prefazione dello stesso Liszt alla prima versione di questi brani, mette subito in luce il legame con il titolo della rassegna: il viaggio e i luoghi lontani, che delineano chiaramente i tratti fondamentali della sua concezione artistica. L'ispirazione scaturisce certamente dal contatto con la natura, ma non di meno dal confronto con la cultura dei diversi paesi, dalla loro storia e dalla loro letteratura.

La prima raccolta degli *Années de Pèlerinage*, pur se pubblicata soltanto nel 1855, ha una genesi che parte da lontano, ancor prima della datazione iniziale di composizione (1848). Non si può non tener conto di un precedente periodo cruciale nella vita di Liszt, allora ventiquattrenne (ovvero circa vent'anni prima della pubblicazione del volume dedicato alla Svizzera): egli era letteralmente fuggito da Parigi insieme alla contessa Marie d'Agoult, che aveva abbandonato il marito suscitando un inevitabile scandalo.

I due amanti si erano rifugiati proprio in Svizzera conducendo vita appartata per un paio d'anni, per poi trasferirsi in Italia.

Questi soggiorni, lunghi e lontani dal clamore parigino, non possono non avere avuto un'influenza decisiva su Liszt per tradurre in musica le proprie esperienze di viaggio. Nel 1842 pubblicò una prima raccolta intitolata *Album d'un voyageur*, composta da diciannove brani pianistici, la cui prefazione abbiamo appena citato. Come per altre opere pianistiche, anche questi brani furono oggetto di selezione e soprattutto di revisione successiva.

Nascono così le *Années de Pèlerinage*, una sorta di trasfigurazione di questi materiali giovanili legati all'esperienza del viaggio. Nel 1855 l'editore Schott pubblicò la "Première année: Suisse", derivata in gran parte dall'*Album d'un voyageur*.

Tre anni dopo troviamo la "Deuxième année: Italie", a cui va aggiunto il supplemento del 1861 noto come "Venezia e Napoli", anch'esso basato su materiali precedenti.

Assai più tardi, nel 1877, Liszt pubblicò una "Troisième année".

Nella sua revisione Liszt raffina la scrittura e ricerca il colore eliminando le eccessive ridondanze pianistiche.

Le prime due raccolte degli *Années* divengono così una sorta di "poemi pianistici", talvolta in miniatura, rappresentativi dell'estetica lisztiana romantica, in cui il virtuosismo non è fine a se stesso, ma teso alla ricerca di sonorità ed effetti in cui spesso la musica si lega a contenuti letterari o filosofici.

La scelta di Olga Pashchenko cade sul secondo e il terzo numero della prima raccolta svizzera, brani sapientemente selezionati per valorizzare le peculiarità timbriche di un pianoforte Pleyel. *Au lac de Wallenstadt* è una pagina breve e suggestiva, in cui il moto ondoso è evocato dalla figura dell'incessante accompagnamento sopra il quale si dispiega una melodia di carattere pastorale. "Andante placido" è l'indicazione agogica, "pp dolcissimo egualmente" la dinamica. I versi di Byron citati sulla partitura restituiscono da soli il senso di questa pagina:

*Il tuo lago, così dolcemente in contrasto
con il mondo selvaggio in cui ho vissuto,
è un segno che, nella sua quiete, mi ammonisce
a lasciare le acque turbolente del mondo
per una sorgente più pura.*

La successiva breve *Pastorale* dal carattere vivace, non può non ricordare il finale della Sonata in re maggiore op. 28 di Beethoven, detta anch'essa *Pastorale*, di cui ricorda la figurazione dell'accompagnamento e il profilo discendente del tema principale.

Da notare che le dinamiche indicate da Liszt in entrambi i brani non raggiungono mai il mezzo forte e giocano la loro tavolozza timbrica fra il *ppp* e il *p*, quest'ultimo nemmeno esplicitato ma soltanto intuibile attraverso i pochi *crescendo* in partitura. Un Liszt dunque molto lontano da quell'esteriorità virtuosistica che lo aveva reso celebre e che ancora oggi ne segna l'immagine.

L'autore che Olga Pashchenko sceglie per fare omaggio al proprio Paese è *Mikhail Glinka* (1804-1857), considerato il fondatore della scuola russa, autore di "Una vita per lo Zar", la prima Opera nazionale russa, nonché instancabile studioso della musica popolare del suo Paese.

Sebbene Glinka abbia lasciato una produzione pianistica di un certo rilievo, curiosamente il brano più frequentato dai pianisti ha origine dal repertorio vocale.

Il ciclo di 12 liriche dal titolo *Addio a Pietroburgo*, risalente al 1840, contiene una pagina di grande impatto tanto da divenire una delle più popolari melodie russe: si tratta dell'Aria n° 10, *l'Allodola*, estremamente coinvolgente per la suadente linea melodica alla quale si alternano dolcemente degli arabeschi simili appunto ai gorgheggi di un'allodola.

Il testo di questa lirica è del poeta Nestor Kukolnik:

*Nel cielo azzurro, limpido,
l'allodola canta, vola;
nell'aria chiara, pura,
la sua voce risuona.*

*Sempre più in alto sale,
sempre più libero il canto,
e nell'azzurro infinito
si perde, lontano...*

*Sotto, nei campi silenziosi,
tutto tace e riposa;
solo il canto dell'allodola
riempie l'aria luminosa.*

*E il cuore, ascoltando,
si solleva con lei,
e verso il cielo si libra,
seguendo quei suoni leggeri.*

*Ma ecco, si spegne il canto,
lontano svanisce ormai...
E l'anima resta sospesa,
in quell'eco che più non c'è.*

La versione pianistica di questa pagina si deve a *Milij Balakirev* (1836-1910), ideale prosecutore del lavoro di Glinka per la valorizzazione della musica russa. Pianista virtuoso, famoso per aver composto "Islamey", uno dei brani più temibili del repertorio per tastiera, Balakirev crea negli anni Sessanta una trascrizione di bravura di stampo lisztiano, ma estremamente attenta al colore e all'eleganza dei gesti.

Questa trascrizione in breve è divenuta una delle pagine più amate da interpreti e ascoltatori ed è entrata nel repertorio della maggior parte dei pianisti.

Oggi possiamo finalmente godere appieno del contributo della presenza femminile in ogni ambito della vita musicale, dall'interpretazione alla composizione, in ogni genere e contesto. Eppure questa realtà, che adesso sentiamo così naturale, è il risultato di un lungo percorso storico: è nel corso del Novecento infatti che, grazie alle conquiste sociali e civili delle donne, la figura della musicista si è progressivamente affermata trovando spazi di riconoscimento sempre più ampi e stabili, donando a quest'arte un contributo di valore inestimabile.

Se questo processo ha reso pienamente visibile e riconosciuta la musicista contemporanea, non altrettanto si può dire, ancora oggi, per le compositrici del passato. Negli ultimi decenni si è tuttavia intensificato l'interesse verso la musica da loro prodotta, portando alla riscoperta di un repertorio a lungo trascurato e oggi sempre più valorizzato da interpreti e studiosi. Sono nate associazioni, centri di ricerca e iniziative dedicate al recupero e alla diffusione di questo patrimonio, purtroppo rimasto per secoli ai margini a causa delle limitazioni sociali e culturali imposte alle donne.

Grazie a questo, quelle poche artiste che riuscirono a vincere la dura battaglia contro l'avverso panorama culturale circostante e che seppero affermarsi con opere di indubbia qualità, possono oggi ricevere seppure con grande ritardo un meritato riconoscimento.

Una delle più straordinarie musiciste della prima metà dell'Ottocento è indubbiamente Fanny Mendelssohn Hensel, il cui profilo si sta definitivamente affermando dall'iniziale figura della, pur talentuosa, sorella del più famoso Felix.

Nata ad Amburgo nel 1805 (mentre il fratello nasce nel 1809), aveva mostrato fin da giovanissima un'attitudine musicale assolutamente fuori dal comune, ed era cresciuta quasi come una guida per il fratellino Felix considerando che, per dei bambini, tre anni abbondanti di differenza costituiscono un bagaglio di esperienze distanti che si riallineano soltanto successivamente. Il suo talento però non evitò a Fanny gli ostacoli dovuti ai pregiudizi del tempo: perfino il padre sentenziò per la figlia quattordicenne, con una fredda lettera, un destino che prevedeva il canonico ruolo domestico della donna silente e sottomessa agli usi dell'epoca.

I problemi per una donna musicista coinvolgevano l'intera sfera sociale, si andava dall'opportunità di qualsiasi forma di esibizione seppure in ambito privato, fino all'uso di determinati strumenti: si pensi che alla donna non era permesso di tenere nulla fra le gambe o vicino alla bocca per evitare possibili allusioni, cosa che per esempio escludeva spesso il violoncello e gli strumenti a fiato dagli usi femminili. La tastiera rappresentava per le donne non soltanto una situazione socialmente accettabile, ma anche il veicolo migliore per comporre, attività di per sé ai limiti del consentito visto che la creazione metteva inevitabilmente allo scoperto le passioni e le intimità di un'artista. Per Fanny, come per le altre, rimanevano inoltre gli ostacoli pratici, in primis il non poter viaggiare e godere del contatto con altre realtà musicali.

Il matrimonio con il pittore Wilhelm Hensel le offrì un ambiente più sereno e fertile; egli infatti incoraggiò l'attività artistica della consorte, che poté continuare a comporre ed esibirsi in concerto, e poté organizzare anche eventi privati con grandi artisti, portando a sé quella musica lontana che non poteva raggiungere di persona.

Felix non ostacolò l'attività musicale della sorella, anzi la sostenne con affetto e sincera stima, pur mantenendo una certa cautela nel promuoverne un pieno riconoscimento pubblico, probabilmente condizionato anch'egli dalle convenzioni sociali e dall'ambiente a cui era inevitabilmente tenuto a rispondere.

Fanny divenne comunque autrice di un vasto catalogo (oltre 300 Lieder e numerose opere pianistiche e cameristiche), che le portarono nell'ultima parte della sua breve esistenza varie proposte di pubblicazione.

La sua morte improvvisa nel 1847 a seguito di un ictus, interruppe una vena creativa probabilmente nel suo momento migliore, lasciando un profondo dolore nei suoi familiari e in particolare in Felix. Solo in tempi recenti la sua musica ha iniziato a ricevere il riconoscimento che merita.

Il ciclo *Das Jahr* in programma stasera è senz'altro una delle creazioni più importanti di Fanny Hensel, e dimostra senza lasciare alcuna remora l'eccelso livello di questa musicista. È un'opera monumentale della durata di circa un'ora, pianisticamente e musicalmente complessa, con una struttura senza precedenti: "Das Jahr" (L'anno), dodici pezzi caratteristici dedicati ciascuno a uno dei mesi, con un corale conclusivo. Bisognerà attendere oltre un trentennio per riscontrare un'operazione simile con il ciclo pianistico *Le Stagioni* op. 37a di Čajkovskij.

È anche in questo caso torniamo al tema della rassegna: da paesi e popoli lontani, perché a ispirare a Fanny Hensel il suo "Das Jahr" è un viaggio in Italia degli anni 1839-40.

"Das Jahr" è però molto più di un semplice diario di viaggio o di una raccolta di brani, si tratta di una vera e propria testimonianza dell'intimità della musicista e del suo universo poetico.

Qui non troviamo soltanto l'evocazione naturalistica del tempo e delle stagioni, seppure alcuni elementi caratteristici siano ben riscontrabili (come le campane, o i corni, o lo scorrere dell'acqua con tanto di versi di Goethe), ma ci imbattiamo in una narrazione in cui il tempo e le stagioni sono allegorie di stati d'animo e sentimenti profondi.

Per comprendere appieno la singolarità di questo progetto artistico, chi lo desidera può consultare lo straordinario manoscritto disponibile online nella biblioteca digitale Petrucci: un volume di raffinata cura, in cui ciascun brano è impresso su pagine di colore diverso, con una specifica tonalità cromatica associata a ogni mese. Ogni pezzo è inoltre preceduto da versi poetici e da un'illustrazione realizzata dal marito di Fanny. Ci troviamo dunque di fronte a un'opera di eccezionale originalità, audace nella concezione, quasi anticipatrice di una forma embrionale di multimedialità, e comunque espressione di una visione artistica complessiva sorprendentemente moderna per il suo tempo.

Ecco, per una piena godibilità dell'ascolto, una traduzione dei testi:

Gennaio

*Potresti, o anima, cantare ancora
i lievi e teneri inni di primavera?
Guarda: tutto è inverno, tutto è freddo.
Ah, erano sogni meravigliosi.*

Febbraio

*Non pensare che, in terra tedesca,
ti aspetti un carnevale sereno
fra maschere di demoni e folli,
e danze di morte.*

Marzo

*Già annunciate, o sorde campane,
le prime letizie della Pasqua?*

Aprile

*Lo sguardo del sole dissolve ogni cosa
con un dolce, tenero chiarore.*

Maggio

*Ora sboccia in fiore
anche la valle più remota e più profonda.*

Giugno

*Odo fruscii, odo canti.
Odo forse un dolce lamento d'amore?*

Luglio

Assetati sono i campi

*di una rugiada che li rinvigorisca;
mentre l'uomo languisce.*

Agosto
*Ricca di fiori dai mille colori,
giace una ghirlanda
sui covoni dorati.*

Settembre
*Scorri, scorri, o dolce fiume,
non sarò mai più felice.*

Ottobre
*Nel bosco, nel verde bosco,
si leva un suono lieto.*

Novembre
*Stormiscono gli alberi, d'una bellezza invernale;
i sogni della vita si dileguano via.
Un canto di dolore si leva
tra i colli e il vento.*

Dicembre
Dall'alto dei cieli, io discendo.

I punti di contatto con lo stile del fratello, in particolare con alcune Romanze senza parole, sono evidenti e perfino logici, provenendo i due musicisti dallo stesso nido artistico e culturale, ma sarebbe molto superficiale limitarsi a considerare Fanny un epigono di Felix.

Ella mostra una sua personalità spiccata a tratti introspettiva e molto poco propensa a una destinazione pubblica, anzi la struttura e la considerevole durata dell'opera suggeriscono che Fanny non pensasse propriamente per "Das Jahr" a una pubblicazione o a una sua funzione concertistica. Infatti, sorprendentemente o forse fatalmente, questo ciclo non fu pubblicato durante la vita della compositrice e solo in epoca recente il manoscritto è stato riscoperto e valorizzato.

Ascoltando quest'opera e potendone apprezzare il valore, appare ancora più chiaro come la condizione sociale di molte compositrici dell'epoca, abbia determinato delle limitazioni opprimenti e un oblio che deve ancora essere pienamente riscattato.

Lo strumento che **Wolfgang Brunner** suonerà il **26 maggio**, uno splendido *Johann Fritz* del 1825 circa, rappresenta al meglio l'epoca d'oro del fortepiano viennese. Negli anni Trenta del secolo XIX Vienna era la capitale del pianoforte: il nuovo strumento aveva ormai rotto ogni argine e aveva invaso la scena musicale, non soltanto limitandosi a mandare in soffitta i suoi predecessori, ma divenendo uno dei simboli dell'ascesa della borghesia. In ogni casa rispettabile era presente almeno uno strumento "a tavolo" (il cosiddetto *square piano*, antesignano dei moderni pianoforti verticali), destinato soprattutto alla pratica musicale serale; parallelamente, la Gilda (la corporazione artigiana dell'epoca) riuniva un numero impressionante di costruttori di fortepiani e, includendo anche apprendisti e artigiani non affiliati alla corporazione, si superava con facilità la soglia delle duecento unità.

Gli strumenti di punta divennero sempre più raffinati, spesso con decorazioni vistose e preziose, e dotati di un'ampia lira che, oltre ai consueti pedali di risonanza e moderatore, comprendeva spesso anche il pedale cosiddetto "una corda", giunto fino a noi, il pedale del fagotto (una striscia di carta fine che, disturbando la vibrazione delle corde, produceva un effetto nasale) nonché quello delle "turcherie", dotato di mazza e campanelli, chiassoso e molto usato per la musica popolare, le marce

e le cosiddette “battaglie” che si improvvisavano nei salotti per celebrare in musica le imprese belliche più famose. Questi ultimi effetti speciali non compaiono in alcuna partitura del grande repertorio, ma è verosimile che ogni compositore che conosciamo li abbia almeno sperimentati, se non altro per divertimento o curiosità.

Tutto questo patrimonio sonoro è presente nel fortepiano *Johann Fritz* che potremo ascoltare nel suggestivo programma proposto da Wolfgang Brunner.

In perfetta linea con gli usi e la tradizione della Vienna di quegli anni, Brunner ha costruito il programma di questo concerto abbandonando in parte la convenzione didascalica che caratterizza il recital in senso moderno, in cui si è soliti presentare raccolte e numeri d’opus completi: il maestro sceglie solo nella prima parte del suo recital di presentare opere complete, mentre compone la seconda parte del programma accostando pagine estratte da raccolte e opere diverse, secondo un suo percorso costituito da logiche basate su raffinate analogie e sottili evocazioni, proprio come si usava nei salotti dell’epoca. La riappropriazione di queste usanze comprende pratiche oggi desuete, come quella di fiorire, variare e collegare i brani con brevi improvvisazioni. In questo caso il viaggio è più che mai allegorico e consente il recupero di una maniera perduta di vivere la musica.

Il concerto si apre con due capisaldi della letteratura mozartiana, la celebre Fantasia in re minore K. 397 (1782) e la Sonata in la maggiore K. 331 (1783).

Siamo nel periodo in cui Mozart ha appena consapevolmente compiuto il definitivo passaggio dalle tastiere antiche al pianoforte; pochi anni prima egli si era entusiasmato per uno strumento di Johann Andreas Stein che aveva descritto in una lettera lodandone sia il suono che la meccanica; inoltre poco dopo la madre di Wolfgang aveva testimoniato come il modo di suonare del figlio fosse ormai completamente trasformato grazie all’uso del pianoforte, tanto da stupire profondamente gli ascoltatori. Non vi sono dubbi, grazie anche alle indicazioni dinamiche e al frontespizio di Artaria che recita “pour le Clavecin ou Pianoforte”, che le composizioni in programma siano state pensate per il “nuovo” strumento (che del resto esisteva da ormai ottant’anni).

A questo punto qualcuno potrebbe obiettare che tra queste composizioni di Mozart e la costruzione del fortepiano Fritz utilizzato in questo concerto intercorrono quasi cinquant’anni, e che gli strumenti di fine Settecento cui si è fatto riferimento presentavano dimensioni, caratteristiche e sonorità sensibilmente diverse. L’obiezione sarebbe fondata: in un contesto discografico, o in un programma interamente dedicato a Mozart, questo Fritz non sarebbe lo strumento più appropriato. Tuttavia, nella costruzione di un programma da concerto su fortepiano, qualche compromesso è spesso non solo inevitabile ma strutturale. Abbiamo già detto che i mutamenti organologici tra la fine del Settecento e la metà dell’Ottocento sono continui e profondi; talvolta le differenze risultano marcate persino all’interno della stessa decade e presso il medesimo costruttore. Ne consegue che, volendo aderire rigorosamente alla cronologia delle opere eseguite utilizzando un unico strumento, si finirebbe per limitare drasticamente il repertorio a composizioni coeve e geograficamente omogenee, oppure si sarebbe costretti a impiegare più strumenti, con evidenti difficoltà pratiche. Il problema non risiederebbe soltanto nel reperimento degli esemplari più idonei, ma anche nella loro gestione, poiché la regolazione e l’accordatura dei fortepiani storici richiedono tempi e competenze diverse rispetto a quelli di un pianoforte moderno, e gli imprevisti che possono insorgere sono molti di più. Chi conosce per esempio le integrali discografiche delle Sonate di Beethoven su fortepiano avrà notato come esse ricorrono a una pluralità di strumenti, pur trattandosi di un solo autore e di un arco temporale inferiore ai trent’anni, ma parliamo appunto di registrazioni che si gestiscono con la dovuta calma e in privato.

In ambito concertistico la realtà è diversa, dunque, un certo margine di compromesso sulla scelta degli strumenti è non solo necessario, ma anche storicamente giustificabile. Senza perdere di vista la cronologia, talvolta è opportuno evitare un’eccessiva rigidità rispetto all’anno esatto di composizione. L’odierna consuetudine ci ha abituato a rapidi ricambi di tutto ciò che usiamo, ma questo tipo di mentalità non trova riscontro negli usi del passato, ancor meno per gli strumenti musicali: uno strumento veniva generalmente acquistato per durare tutta la vita e trasmesso per eredità. È anche grazie a questa continuità d’uso che molti strumenti originali sono giunti fino a noi.

Essi convivevano naturalmente con modelli più recenti, anche quando le differenze erano rilevanti. In questo senso nell'Ottocento, su un fortepiano degli anni Trenta si eseguiva tanto la musica contemporanea quanto quella delle generazioni precedenti: ed è proprio questa prospettiva che conferisce valore al programma di Wolfgang Brunner il quale, come dicevamo, rievoca ciò che si poteva ascoltare su uno strumento d'eccellenza come il Fritz.

Tornando a Mozart, abbiamo parlato a lungo del genere della "Fantasia" in occasione del concerto di apertura (vedi 14 maggio), e nel caso della K. 397 ci troviamo di fronte a una composizione che ne rispecchia tutti i crismi, pur trattandosi di un'opera incompiuta e frettolosamente conclusa in sole dieci battute per la pubblicazione da August Eberhard Müller (1767-1817). Lo schema formale rispetta infatti il tradizionale carattere improvvisativo scandito dal susseguirsi di episodi collegati da sospensioni e libere cadenze. Il carattere del brano è però particolarmente drammatico e lacerante, del resto la scelta della tonalità non è casuale: quel re minore che nella produzione di Mozart evoca momenti di particolare intensità drammatica e pagine di spessore (si pensi al *Requiem*, a *Don Giovanni* o al Concerto K. 466). Anche in questo caso, malgrado la scrittura trasparente, possiamo cogliere subito una dimensione estremamente dolorosa: dopo una breve introduzione preludante, il tema principale della Fantasia si presenta di fatto come una sorta di marcia funebre, e le continue quanto dolenti appoggiature nel corso di tutta la composizione evocano con chiarezza lamenti e sospiri. È presente, come prevedibile, anche un episodio in un luminoso e più disteso re maggiore ma, poiché l'opera è rimasta incompiuta, finisce per costituire il punto conclusivo della composizione. Con ogni probabilità, invece, questo episodio sereno avrebbe dovuto essere seguito dal ritorno dell'idea principale, per poi sfociare in una coda finale.

L'impresa davvero ardua di portare questa Fantasia a una degna e convincente conclusione, oltre a una comprensibile remora reverenziale, deve aver scoraggiato Müller dal proseguire nella composizione, ed egli ha così preferito optare per una chiusa rapida e senza pretese, lasciando aperti non pochi interrogativi su quale epilogo sarebbe potuto scaturire dalla penna di Mozart.

Del tutto compiuta, seppure con una complicata storia che riguarda i manoscritti, è invece la famosa Sonata K. 331, in tre movimenti, forse la più nota del genio salisburghese, conosciuta dal pubblico di ogni epoca, età e genere, grazie soprattutto al Rondò finale *Alla Turca* che rimane tutt'oggi uno dei brani più famosi al mondo nell'ambito del repertorio colto.

In verità la Sonata si distingue fin dal suo inizio per la scelta poco consueta di presentare come primo movimento, al posto del tradizionale Allegro in forma-sonata, un Tema con Variazioni, "Andante grazioso". Il Tema, dal carattere vagamente pastorale, viene progressivamente ornato e trasformato con estrema raffinatezza: la prima Variazione mette in rilievo il gioco delle appoggiature e dei contrasti; la seconda, nella particolare figurazione delle terzine della mano sinistra, riprende quasi come un'autocitazione un passaggio del Rondò del coevo Concerto K. 414 (anch'esso in re maggiore); la terza Variazione passa al modo minore ed è contraddistinta da un uso delle ottave legate insolito per l'epoca; la quarta sviluppa un suggestivo incrocio di mani che evoca l'alternanza orchestrale di archi e fiati. Il percorso prosegue quindi nelle due Variazioni successive prima con un ampio Adagio e si conclude con una sorta di Allegro finale. L'intero movimento è pervaso da una nobile eleganza e da una piacevolezza che hanno contribuito in modo significativo alla fortuna di questa Sonata.

Il movimento centrale, meno noto, è un Menuetto, costruito secondo il consueto schema con Trio e caratterizzato, tra l'altro, dal ritorno dell'incrocio delle mani.

Il movimento più celebre e distintivo è tuttavia il Rondò conclusivo, popolarmente ma impropriamente noto come "Marcia Turca". Il brano si fonda infatti sul tipico ritmo "alla turca", chiaramente percepibile nel basso della mano sinistra (due interi, due metà, un intero), sul quale si dispiega uno dei temi più celebri di tutto il repertorio pianistico. La fascinazione per le "turcherie" non riguarda soltanto Vienna e non può essere liquidata come una semplice moda: con l'attenuarsi della storica rivalità tra gli Asburgo e l'Impero ottomano, le distanze, anche culturali, tendono a ridursi, e l'Oriente comincia a essere osservato con rinnovato interesse. Usi, costumi e perfino

sonorità esercitano un'influenza sempre più marcata. Appena un anno prima, Mozart aveva portato in scena *Il ratto dal serraglio*, opera ambientata in Turchia, nella quale aveva potuto sfruttare le differenze culturali, l'esotismo dei costumi e una strumentazione caratterizzata da un singolare impiego delle percussioni e da una tessitura acuta dei fiati, ottenendo effetti di grande forza evocativa.

Nel Rondò della Sonata K. 331 ritroviamo molti di questi elementi, che conferiscono alla pagina l'inconfondibile carattere che conosciamo. È proprio in quegli anni che iniziano ad apparire su alcuni pianoforti quegli accessori costituiti da campanelli, piatti e mazze che percuotevano corde e/o cassa armonica dello strumento stesso e il cui effetto richiamava quello dei chiassosi sonagli delle bande dei giannizzeri. Questi meccanismi nei primi esemplari potevano essere azionati manualmente o tramite ginocchiera, e poi successivamente furono gestiti per mezzo di un più comodo pedale. Al tempo della Sonata in questione esisteva già qualche prototipo di questo tipo, ma soltanto vent'anni dopo la morte di Mozart possiamo trovare questo particolare registro con una certa frequenza sugli strumenti di fascia più alta. Mozart del resto include già nella scrittura pianistica l'effetto delle turcherie, ricorrendo all'uso di ottave di rinforzo e di un incisivo rullante ottenuto con un rapido arpeggiato negli accordi della mano sinistra. Proprio per questo, quando si esegue il celebre "Rondò alla turca" su strumenti del primo Ottocento, è ormai prassi consolidata sfruttare, ove disponibile, il suggestivo pedale delle turcherie, che amplifica e rende esplicito un colore già presente nella scrittura musicale.

La seconda parte del programma di Wolfgang Brunner è un vero e proprio viaggio all'interno di un genere amatissimo e popolarissimo nella Vienna delle prime decadi del secolo XIX. La graduale transizione della musica verso la nuova classe sociale borghese offre ai compositori l'opportunità di poter contare su un piccolo esercito di consumatori di musica, affamati di piccoli brani piuttosto semplici, adatti a un uso domestico e conviviale. Nascono così centinaia di Danze, *Ländler*, Valzer, Scozzesi, spesso brevissimi e destinati ai dilettanti. Schubert più di ogni altro nobilita in maniera inarrivabile questa sorta di miniaturizzazione formale, riuscendo spesso a creare nell'arco di poche misure degli autentici gioielli che nascondono una inaspettata profondità suggerendo tenerezze, gioie e dolori, talvolta con maggiore efficacia di molte composizioni più ampie e pretestuose.

In questi brani, verosimilmente utilizzati in occasioni come le celebri "Schubertiadi", si ritrova una straordinaria varietà di elementi: ritmi incisivi, melodie di ampio respiro quasi liederistiche, e un'immediatezza espressiva che oscilla costantemente fra dimensione domestica e ambizione artistica. Nella sua scelta, Wolfgang Brunner inserisce anche una pagina tratta dai *Momenti musicali* D. 780, raccolta di natura e finalità diverse, ma che comprende il celebre Allegro moderato in fa minore, noto come *Aria russa*: una delle pagine più popolari del repertorio, il cui carattere ritmico e vagamente popolare si integra perfettamente con gli altri pezzi.

La libera consecuzione di questi brani, svincolati dalle rispettive raccolte originarie, non ne compromette affatto il valore; al contrario, ne esalta le peculiarità e si mantiene fedele alla prassi storica del far musica negli ambienti borghesi, precedente all'affermazione del recital moderno e delle esecuzioni integrali e didascaliche. Lo stesso principio guida anche la selezione dei brani di Chopin proposta da Brunner.

Abbiamo già ricordato come, nel corso della rassegna del 2025, il rapporto fra Chopin e gli strumenti di Pleyel sia stato ampiamente esplorato, ma non dobbiamo dimenticare che nel corso del primo tratto della sua esistenza, e per una parte tutt'altro che trascurabile della sua produzione, Chopin operò sugli strumenti di cui disponeva, vale a dire prevalentemente fortepiani viennesi o comunque di concezione affine.

Per quanto oggi si sia ormai portati ad associare spontaneamente la sua musica al timbro caratteristico dei Pleyel degli anni Trenta e Quaranta dell'Ottocento, in realtà è più pertinente affrontare la sua produzione giovanile attraverso tipologie strumentali che istintivamente collegheremmo ad altri autori. L'ascolto, e ancor più l'esperienza dell'esecuzione delle opere del giovane Chopin sugli strumenti coevi, si rivela sorprendente: mette in luce dettagli nascosti e

restituisce con particolare evidenza la portata dell'innovazione pianistica di uno dei più grandi geni della tastiera.

Ascolteremo, inizialmente una piccola *Polonaise* giovanile realizzata secondo gli stilemi del genere, nella consueta struttura delle Danze con Trio centrale, affine in tutto e per tutto alle Polacche di Józef Elsner, suo maestro e figura di riferimento nella Polonia dell'epoca. L'operazione che il programma annuncia per i brani successivi recita: *Mazurche con ornamenti e introduzioni secondo e "à la" Pauline Viardot*. Possiamo facilmente immaginare quello che ci attende, ovvero una affascinante esperienza di recupero di una maniera di preludiare e di fiorire oggi quasi completamente scomparsa.

Le origini di questa pratica sono più antiche, ma nel Settecento e nel primo Ottocento l'usanza è ancora diffusa e rimane in vita fino all'affermazione del recital e alla netta divisione dei ruoli fra compositore e interprete. I tastieristi all'epoca erano soliti aprire l'esecuzione con brevi passaggi liberi, non scritti, durante i quali improvvisavano modulazioni, figurazioni e anticipavano il materiale musicale oppure l'atmosfera di ciò che stavano per eseguire. In questo senso il preludiare non costituiva semplicemente un richiamo all'attenzione per un pubblico non ancora avvezzo al religioso silenzio del moderno rito del recital, ma uno spazio di libertà artistica, in cui l'interprete-compositore poteva presentarsi e condurre gli astanti nel clima del brano. Non a caso, nelle testimonianze dell'epoca, la capacità di preludiare era considerata una competenza essenziale, quasi un segno distintivo di maturità musicale. Intorno al 1830 Carl Czerny pubblicherà, con la sua opus 300, un trattato sull'arte del preludiare espressamente dedicato al pianoforte e contenente ogni sorta di formula introduttiva, sia pianistica che armonica, utile all'interprete per ogni occasione.

L'arte del fiorire e del variare era normale prassi fin dall'epoca d'oro del clavicembalo, ed era quasi obbligatoria nei ritornelli, che sono parte strutturale delle danze. A ogni ripetizione il tastierista riproponeva il passaggio appena eseguito arricchendolo elegantemente con trilli, note di volta, gruppetti e ogni altra figurazione adatta alla situazione. Il recupero di queste pratiche è tornato in voga principalmente proprio grazie all'uso degli strumenti storici e alla incessante ricerca sulle corrette prassi esecutive.

Nel caso di Chopin, Wolfgang Brunner sceglie di eseguire una scelta di Mazurche prevalentemente giovanili collegandole e variandole secondo questa tradizione (il numero d'opus non deve ingannarci: l'ultima composizione pubblicata da Chopin in vita è la Sonata op. 65 per violoncello e pianoforte, mentre dal numero d'opus 66 in poi si tratta di opere inedite di vari periodi della sua vita pubblicate postume senza il suo consenso).

Brunner però va oltre, e segue "la manière" di *Pauline Viardot*, altra straordinaria figura femminile sulla quale è necessario spendere qualche parola. Nata nel 1821, figlia del celebre tenore Manuel Garcia e sorella minore di Maria Malibran, Pauline studiò canto col padre, composizione con Reicha e pianoforte nientemeno che con Liszt. Musicista di enorme talento amica di Clara Wieck con cui suonò spesso a quattro mani, fu inizialmente indecisa se dedicarsi completamente al canto o al pianoforte, ma venne orientata verso una brillante carriera operistica, favorita anche dal matrimonio con Louis Viardot, critico letterario e impresario teatrale, già direttore del Théâtre des Italiens di Parigi. Amica intima di George Sand (fu lei a presentarle il futuro marito) e conseguentemente amica di Chopin, fu musicista completa di assoluto livello al di là della carriera da mezzosoprano, vantando anche un cospicuo numero di composizioni proprie che confermano la sua statura musicale. Fu apprezzata da Liszt, Moscheles, Massenet e Adam, che la definì una persona che «canta e parla cinque lingue, suona il pianoforte come un angelo, è un'armonizzatrice delle migliori, canta come sua sorella e compone cose che saremmo orgogliosi di aver scritto».

Il rapporto artistico della Viardot con Chopin non si può definire in modo preciso, non fu una vera e propria collaborazione e non fu un rapporto di tipo didattico, anche se entrambi gli aspetti sono veritieri. L'amicizia con la Sand e l'appartenenza al medesimo ambiente culturale resero i rapporti naturali e all'insegna del dialogo e dello scambio reciproco di esperienze artistiche.

Un approfondimento circa questo rapporto musicale è emerso solo recentemente, grazie soprattutto alle scoperte di Françoise Berger, che ha studiato documenti e lettere sconosciuti, appartenuti alla

famiglia Viardot. La loro amicizia iniziò nel 1840 e durò fino alla morte di Chopin; Pauline partecipò a diversi recital di Chopin e trascorse tempo con lui facendo musica per puro piacere. Durante le estati trascorse insieme a Nohant, i due musicisti suonarono a quattro mani, improvvisando, leggendo continuamente partiture: Pauline cantava e Fryderyk la accompagnava in grande serenità e comunione spirituale.

La Viardot amava profondamente le Mazurche di Chopin, tanto da realizzarne trascrizioni per voce e pianoforte con aggiunta di testi adattati da Louis Pomey. Da parte sua Chopin adorava il canto e, fin dagli anni giovanili a Varsavia con Carlo Soliva, aveva coltivato una continua ricerca sulle qualità espressive della voce e le possibili applicazioni sulla tastiera. L'incontro fra i due musicisti trovava quindi un terreno fertile per coltivare reciproci stimoli, crescita e apprezzamento. A Pauline si devono anche le versioni vocali del celebre Studio op. 10 n. 3 e della Berceuse op. 57.

Non è dato sapere fino a che punto Chopin apprezzasse queste trascrizioni, e certamente non le disdegnava dato che appaiono citate in diverse lettere, anche se il compositore sembrava più propenso ad ammirare le composizioni originali della Viardot, specialmente quelle di sapore spagnolo.

Ma il vero punto di contatto e di interesse per noi riguarda l'arte del bel canto italiano, di cui la Viardot era interprete d'eccellenza e specialista in un aspetto di grande importanza per Chopin: l'ornamentazione. Abbiamo già sottolineato come nei ritornelli si usasse variare la ripetizione, pratica che avveniva allo stesso modo con la seconda strofa del testo, trattata talvolta non come una mera ripetizione, ma come una variazione fiorita: la melodia dunque si arricchiva, di arabeschi e passaggi di grande bellezza e non di rado di notevole difficoltà tecnica per il cantante. Le ornamentazioni improvvisate costituivano parte integrante della prassi esecutiva, con regole precise sul cui recupero i musicologi stanno ancora lavorando.

Non possiamo sapere quanta e di chi sia stata l'influenza maggiore nella collaborazione fra Viardot e Chopin, certamente va detto che i due musicisti condividevano un vissuto musicale ben più profondo rispetto alle pur affascinanti prassi ornamentali: nel loro modo di sentire e restituire la musica vi era una parentela che non era sfuggita allo scrittore e critico Henri Blaze de Bury, che nel 1842 osservò, in occasione di una Semiramide di Rossini della Viardot, come le sfumature evanescenti delle sue interpretazioni ricordassero il raffinato pianismo di Chopin.

Non resta che affidarsi alle dita di Wolfgang Brunner e lasciarsi condurre in un viaggio nel tempo che riporterà in vita suoni e costumi che sembravano perduti.

Per il concerto del **3 giugno, Jin Ju**, artist in residence dell'Accademia Bartolomeo Cristofori e pertanto in profonda sintonia con gli strumenti della collezione, ha scelto un fortepiano viennese di *Wilhelm Lange*, databile attorno al 1830. Una scelta ben ponderata per il programma proposto, il cui filo conduttore non risiede tanto nell'arco cronologico, quanto nella coerenza timbrica e poetica che il fortepiano è in grado di restituire attraversando linguaggi diversi: dagli ultimissimi anni del Settecento dei due *Rondò op. 51* di Beethoven, agli anni Venti dell'Ottocento della sublime Sonata op. 110, fino alla fine degli anni Trenta con i *Kreisleriana* di Schumann. Il percorso approda infine a una dimensione quasi sospesa nel tempo con un brano di Peixun, in cui il canto popolare dell'antichità cinese si intreccia con una scrittura pianistica post-ottocentesca. Lo strumento di Wilhelm Lange, nonostante le dimensioni ragguardevoli e una sonorità di una certa potenza, mantiene ancora una struttura interamente in legno, priva di rinforzi metallici, con martelli rivestiti in pelle e tutte le caratteristiche tipiche della tradizione viennese. Non siamo lontanissimi dal limite estremo di ciò che questa tipologia costruttiva poteva sostenere: di lì a poco, infatti, una convergenza di fattori tecnici, estetici e sociali (come l'ampliarsi degli spazi concertistici, l'evoluzione del linguaggio e della scrittura pianistica, nonché la crescita numerica del pubblico), avrebbe orientato l'attenzione verso gli strumenti inglesi, francesi, e poi tedeschi, dotati di meccaniche e soluzioni costruttive più adatte a rispondere alle nuove esigenze timbriche e sonore. In questo processo il pianoforte, ormai protagonista della vita musicale, si avvia progressivamente a

trasformarsi nello strumento che oggi conosciamo. Quello che è straordinario in questo esemplare di Lange è la capacità di restituire credibilmente la trasparenza sia di pagine come i due Rondò op. 51 di Beethoven, sia la veemenza del primo *Kreislerianus* di Schumann, sia la cantabilità di pagine intime come potrebbero essere quelle schubertiane, pur mantenendo una personalità timbrica che sembra mutare per ogni autore.

I due Rondò op. 51 di Beethoven non furono concepiti nello stesso momento, il primo nacque intorno al 1796–97, il secondo tra il 1798 e il 1800. Furono riuniti sotto un unico numero d'opera soltanto in seguito, per iniziativa editoriale dopo che l'editore Artaria aveva a suo tempo pubblicato il primo Rondò senza numero d'opus. Non possiamo quindi parlare di un dittico coerente, del resto in quegli anni Beethoven crea anche il più noto *Rondo a capriccio sulla collera per un soldino perduto*, pubblicato poi come op. 129. I due Rondò op. 51 restituiscono comunque uno sguardo su un Beethoven ancora giovane, in crescita e capace di modulare il proprio linguaggio tra eleganza galante, cantabilità e una inconfondibile ricerca espressiva.

La semplicità del primo Rondò, in un puro do maggiore, la durata contenuta e l'assenza di asperità esecutive fanno pensare a una destinazione domestica, nel clima tardo settecentesco, tuttavia la personalità di Beethoven si fa sentire chiaramente e quello che potrebbe inizialmente apparire come un brano "minore", nel suo svolgimento finisce per risultare estremamente raffinato, sia nelle proporzioni che nel discorso musicale.

Di carattere più ampio e articolato è invece il secondo Rondò in sol maggiore, pubblicato nel 1802 e dedicato alla contessa Henriette von Lichnowsky, figura legata a una delle famiglie più importanti tra i mecenati beethoveniani. Qui la scrittura si fa più calda e soprattutto elegantemente ornamentale: il tema principale, molto immediato, si presta a un'elaborazione ricca di figurazioni e abbellimenti, molto affine a quel mondo dell'opera di cui abbiamo parlato in occasione del concerto di Wolfgang Brunner.

Si parla perfino di un possibile legame tra questo brano e la sfera sentimentale privata di Beethoven, collegata alla figura della contessa Giulietta Guicciardi, giovane allieva dedicataria della Sonata op. 27 n. 2 (la famosa *Al chiaro di luna*); l'ipotesi è comunque difficilmente dimostrabile. Fatto sta che la gradevolezza di questa melodia trova un curioso omaggio diretto nella Sonata per pianoforte a quattro mani op. 120 del fedele allievo Carl Czerny, che inizia la sua composizione (anch'essa in sol maggiore) con una quasi citazione del Rondò beethoveniano e, come se non bastasse, Czerny intitola la sua composizione "Sonata Sentimentale".

Al di là degli aneddoti, è palese la differenza espressiva fra i due Rondò op. 51, ed è soprattutto evidente il potenziale che porterà alle composizioni più mature di Beethoven.

E andiamo infatti a incontrare una delle composizioni più belle e profonde dell'intero repertorio pianistico, la penultima delle 32 Sonate.

Non è soltanto la durata relativamente breve dell'arco cronologico (1794/5-1822) a rendere straordinario il ciclo delle Sonate di Beethoven, quanto la impressionante trasformazione stilistica che esso racchiude: le 32 Sonate nascono meno di trenta anni (ci si arriva a malapena includendo anche le Sonate giovanili senza numero d'opera) e segnano una delle più profonde evoluzioni nella storia della musica.

Per comodità critica si è soliti distinguere le Sonate in tre grandi fasi. Una prima stagione, legata al modello settecentesco, che si articola più o meno dall'op. 2 all'op. 22 conservando ancora un certo carattere aristocratico che mantiene un percepibile legame con l'eredità di Haydn e Mozart. Segue poi una fase matura in cui Beethoven afferma con decisione la propria autonomia e personalità (più o meno dall'op. 26 all'op. 90): la forma espande i propri confini, il linguaggio e la scrittura si intensificano, e la comunicativa diventa più diretta e in sintonia con la concezione artistica borghese. Sono questi gli anni in cui nascono le opere più conosciute ed eseguite in assoluto e per ognuno dei generi in cui Beethoven si cimenta.

L'ultima fase, infine (più o meno dall'op. 101 all'op. 111), coincide con gli anni più difficili della vita del compositore, segnati dalla sordità, dall'isolamento e dalla sofferenza per lo stato di salute

sempre più compromesso. In questo arduo contesto Beethoven riesce a creare opere che sembrano travalicare il proprio tempo e il proprio stile. Egli non scrive più pensando a qualsivoglia potenziale fruitore, ma produce musica profetica, allo stesso tempo intima e universale, proiettata verso chi potrà comprenderla, magari in futuro.

Le ultime tre Sonate per pianoforte di Beethoven, tra cui l'op. 110 in programma, appartengono a questa fase finale della sua produzione e si collocano tra il 1820 e il 1822, in un momento di intensa concentrazione creativa, rallentato da lunghi periodi di malattia che costringono il compositore a bloccare il lavoro. Impegnato fra l'altro con la *Missa solennis*, egli ritarda la stesura delle nuove Sonate pianistiche che aveva promesso all'editore Schlesinger.

Il trittico è completato all'inizio del 1822, ma l'op. 110 viene composta nell'autunno del 1821 e portata a termine entro la fine di quell'anno. La tonalità di la bemolle maggiore è per Beethoven generalmente serena, portatrice di sollievo o distensione (si pensi alla Sonata op. 26, all'Adagio molto della Sonata op. 10 n. 1, o all'Andante con moto della quinta Sinfonia), e anche in questo caso il clima iniziale del primo movimento "Moderato" è pacato e cantabile, con le sembianze di un Lied. Eppure l'impianto formale di questo primo movimento è rigorosamente in forma-sonata, nel pieno rispetto dei centri tonali; è vero che manca il ritornello dell'esposizione, ma si tratta di un espediente che Beethoven adotta laddove il clima narrativo richiede un flusso musicale continuo, che non può essere interrotto da un ritorno all'inizio. Una situazione analoga si riscontra, per esempio, nel primo movimento della Sonata op. 90, anch'esso caratterizzato da una drammaturgia che si impone sulle convenzioni della struttura formale. Il lirismo del tema principale nell'op. 110 si alterna alle eleganti volate di rapidi arpeggi, mentre colpisce l'inconsueto cantabile del secondo gruppo tematico nella zona sovracuta della tastiera. Nella ripresa, il tema principale si fonde con le figurazioni arpeggiate, riprendendo con estrema naturalezza il filo del discorso.

Il breve e intenso secondo movimento, "Allegro molto", in un passionale fa minore, svolge la funzione di condurre l'ascolto dalla serenità appena lasciata al clima drammatico e dolente del terzo movimento, attraverso una scrittura di respiro quasi sinfonico, ricca di accenti in controtempo, interrotta soltanto da un episodio centrale di visionario virtuosismo, con diabolici incroci di mani. Una purificante conclusione in fa maggiore introduce difatti il successivo "Adagio ma non troppo" nella mesta tonalità di si bemolle minore, una delle pagine più intense e profonde dell'intero corpus delle Sonate: una vera e propria aria ("Arioso dolente"), preceduta da un drammatico recitativo di impronta quasi operistica.

Qui qualcuno potrebbe domandarsi da quanti movimenti è composta questa Sonata, perché di fatto questo Adagio non ha una sua conclusione che porta al tradizionale tempo finale, ma si sviluppa fino a introdurre una prima Fuga, per tornare poi brevemente a introdurre una seconda. Siamo quindi in presenza di un unico corposo movimento anomalo, costituito dal susseguirsi di elementi in contrasto fra loro: la libertà espressiva di un'Aria con recitativo e il rigore del contrappunto.

Bisogna ricordare che uno degli aspetti più significativi del tardo Beethoven è proprio il ruolo del contrappunto, che diviene spesso protagonista, ma non come uno sfoggio accademico bensì come una necessità del discorso musicale. Beethoven rielabora la lezione di Bach e Händel, su cui studia incessantemente, e adatta il contrappunto a una nuova dimensione espressiva. Le monumentali Fughe delle op. 106 e 133/34 mostrano una scrittura di tale densità da divenire un veicolo di tensione difficilmente eguagliabile in altro modo.

Anche in questa op. 110 la Fuga riesce ad avere una tale forza drammaturgica da far dimenticare la scienza che la governa: il soggetto semplice e sereno raggiunge progressivamente una dimensione sempre più ampia e luminosa, e dopo un primo tentativo interrotto, la Fuga riprende con l'inversione del soggetto, e diviene più energica ed enfatica, fino a una conclusione liberatoria che rappresenta uno dei momenti più commoventi della produzione beethoveniana.

Per l'omaggio al proprio Paese d'origine, Jin Ju sceglie necessariamente un brano che esula dal periodo storico del fortepiano. La ragione è intuitiva: la musica classica occidentale approda in Cina in maniera episodica e discontinua. I missionari gesuiti la introducono già alla fine del Cinquecento, e nel corso degli anni si registrano varie esecuzioni, per lo più in occasioni

diplomatiche e senza una reale diffusione sociale. La musica classica, come oggi la intendiamo, arriva di fatto alla fine dell'Ottocento nelle missioni cristiane e nelle scuole moderne delle grandi città, ma si sviluppa soltanto nel Novecento, soprattutto nelle famiglie benestanti con educazione occidentalizzata, per conoscere poi una brusca interruzione con la repressione della Rivoluzione culturale.

In una prima fase, dunque, la musica è sostanzialmente importata dall'Europa e ne viene fatto un consumo più che una produzione autonoma, tanto che non si registra un vero repertorio pianistico cinese prima del pieno XX secolo; si può anzi affermare che il grande impulso in questo ambito riguardi soprattutto gli ultimi decenni. La produzione pianistica cinese rimane ancora in larga parte sconosciuta in Occidente e presenta una straordinaria varietà di stili e di ibridazioni con il patrimonio musicale etnico. I musicisti cinesi stanno oggi conquistando stima e ammirazione in tutto il mondo: i compositori per la sorprendente capacità creativa, gli esecutori per il livello qualitativo di assoluta eccellenza, che ha contribuito a diffondere su scala mondiale pagine originali della loro tradizione.

Chen Peixun (1921-2007), formatosi fra gli altri con un allievo di Paul Hindemith, ha contribuito in maniera significativa allo sviluppo della musica sinfonica cinese, ma è anche apprezzato per la sua produzione pianistica, ancora poco nota in Occidente, ma molto eseguita dai pianisti cinesi. "Autumn moon on a calm lake" è in realtà un arrangiamento pianistico che Peixun realizza su una canzone molto popolare degli anni Trenta il cui autore è Lü Wencheng, che a sua volta non aveva creato questa canzone dal nulla, ma aveva rielaborato in veste colta alcune antiche melodie popolari cantonesi. La musica trae ispirazione dalla atmosfera magica del lago di Hangzhou e descrive una scena notturna in cui i raggi di luna si riflettono sulle acque calme. Peixun nel 1975 ne trae un breve brano coloristico che ricorda a tratti il Debussy di "Reflets dans l'eau" e "Pagodes", ma che rappresenta una sintesi estetica fra la antica tradizione musicale cinese e lo stile pianistico occidentale. Negli ultimi anni il brano ha avuto una diffusione esponenziale, grazie anche alle esecuzioni di affermati interpreti.

Il concerto si conclude con i *Kreiseriana* op. 16 di Robert Schumann, una delle vette del romanticismo pianistico. Per descrivere approfonditamente questo lavoro sarebbe necessario uno spazio ben più ampio, possiamo tuttavia ripartire dal profilo di Schumann già tracciato in occasione del primo concerto di Roberto Prosseda (si vedano le note precedenti), dando per acquisiti gli aspetti più caratteristici della sua doppia personalità, il suo profondo legame con la letteratura e la vicenda tormentata che attraversa il cosiddetto "decennio pianistico".

Siamo nel 1838, quasi alla fine del periodo suddetto in cui Schumann si è confrontato con i modelli formali esistenti, ma si è soprattutto fatto notare per la straordinaria capacità nella costruzione di ampi polittici costituiti da brani sostanzialmente brevi e spesso profondamente connessi fra loro, anche se apparentemente autosufficienti e dotati di una conclusione propria. Il talento di Schumann nel concatenare questi brani componendo degli ampi affreschi ha pochi eguali nella storia del pianoforte.

Con i *Kreiseriana* abbiamo uno dei più fulgidi esempi di questo genere: otto Fantasie ispirate alla omonima raccolta di scritti che E.T.A. Hoffmann aveva pubblicato una ventina d'anni prima. Leggendo questi scritti ci imbattiamo in un mondo bizzarro e divertente il cui protagonista è Johannes Kreisler, musicista immaginario. Non troviamo una vera e propria trama lineare ma più una serie di accadimenti sparsi con varie dissertazioni che abbracciano e criticano argutamente un'ampia gamma delle convenzioni sociali e della mentalità dell'epoca: si salta di palo in frasca, e si cambia repentinamente di umore. I contrasti, la tensione intellettuale sempre viva e soprattutto la presenza di un palese sdoppiamento di personalità (Hoffmann si era nascosto dietro allo pseudonimo Kreisler per alcune sue recensioni), ben si sposano con i tratti caratteristici di Schumann, che difatti ne rimase profondamente affascinato.

Da notare anche, per la cronaca, che la frase "Von fremden Ländern und Menschen", da cui trae spunto la presente rassegna, è tratta dai *Kreiseriana* di Hoffmann. Antonio Rostagno nel suo

importante saggio dedicato al capolavoro schumanniano ne sottolinea il “frammentarismo narrativo”, facilmente riconducibile al corrispettivo letterario.

Non è possibile collegare direttamente alcuna delle otto Fantasie dei *Kreisleriana* op. 16 a un corrispettivo passaggio degli scritti di Hoffmann, ma le due opere sono intimamente e concettualmente affini. Le Fantasie di Schumann nascono in un periodo di tempo molto breve. A sentire lo stesso compositore, riscontriamo l’inizio della creazione dei *Kreisleriana* il 24 marzo 1838, dopo un mese esatto scrive a Clara «[...] ho completato un quaderno di nuove cose. Le chiamerò *Kreisleriana*, nelle quali tu e il pensiero di te giocate un ruolo fondamentale, e le voglio dedicare a te.» Nei giorni successivi Schumann parla ancora della sua creazione che prende forma, finché il 3 maggio afferma «*Kreisleriana* completati in quattro giorni». Con tutta probabilità i giorni di lavoro furono ben più di quattro, ma è senz’altro credibile che Schumann abbia fissato i brani su carta di getto, dietro una febbrile ispirazione.

La spontaneità e la libertà narrativa del ciclo non furono però apprezzate neppure dalle persone più vicine a Schumann. Liszt dichiarò che i *Kreisleriana* erano troppo difficili per il pubblico, Thalberg li apprezzò in privato ma non avrebbe mai presentato l’opera in pubblico, Clara studiò le Fantasie e ne eseguì alcune fuori programma o in circostanze private, ma non le inserì in concerto, se non in una selezione molti anni dopo, modificandone l’ordine. Seppure i *Kreisleriana* siano brani in forma chiusa, ovvero ognuno con una sua struttura e conclusione, quello che differisce dagli altri grandi polittici schumanniani, è la mancanza di un *fil rouge* che incaselli i brani in un vero e proprio percorso. La grande preoccupazione di Clara era proprio la conclusione dell’opera: aveva confessato a Schumann la sua perplessità a portarla in pubblico perché mancava di una chiusa! L’ottava Fantasia si spegne difatti senza particolari clamori, come fosse un brano di passaggio a metà percorso, ma nessun’altra delle Fantasie ha un vero e proprio carattere conclusivo, lasciando sempre la sensazione di essere immersi in un meraviglioso giardino da cui sembra non esserci uscita. In ognuno dei brani possiamo trovare delle soluzioni geniali che conferiscono ulteriore bellezza e interesse anche alle idee apparentemente più semplici: i continui ritardi nell’armonia, i bassi che non arrivano quando ci si aspetterebbe ma in controtempo, le posizioni late e scomode che costringono l’interprete a sottolineare le tensioni intervallari, e sempre la presenza di qualcosa che cattura in un modo o nell’altro l’attenzione. Ma era forse troppo per il gusto comune dell’epoca: i *Kreisleriana* rimasero ai margini del repertorio e dell’interesse dei pianisti fino al Novecento inoltrato, quando conobbero finalmente una rinascita e l’apprezzamento che meritano.

Se c’è una caratteristica che accomuna il sentire dei musicisti e degli appassionati sui *Kreisleriana*, essa va a braccetto proprio con la fortuna che questo polittico ha avuto nel tempo: è una composizione che molti ignorano, fino al momento in cui per qualche ragione ne vengono attratti e, una volta catturati dal suo diabolico fascino, finiscono per amarla visceralmente e ascoltarla o suonarla in continuazione. Chi ancora non fosse caduto in questa trappola di Circe, non si fermi a un primo ascolto: i *Kreisleriana* spesso non si manifestano subito, ma quando lo fanno colpiscono in profondità.

Il ciclo di questi cinque concerti si conclude col recital di **Yuan Sheng** del **9 giugno**. Le musiche sono di Schubert e Beethoven, con una curiosa incursione nell’universo contemporaneo. Lo strumento scelto è il principe dei viennesi del primo Ottocento: uno straordinario *Conrad Graf* del 1826 in uno stato di conservazione ed efficienza che ha davvero pochi eguali. Ed è lo strumento ideale per il tardo Beethoven e per Schubert.

Beethoven utilizzò varie tipologie di strumenti nel corso della sua vita, ben al di là di quelli in suo reale possesso, e poté beneficiare grazie alla sua fama dell’uso di vari pianoforti che i costruttori gli mettevano a disposizione. Negli ultimi travagliati anni della sua esistenza ebbe a disposizione un Graf, particolarmente robusto e con quattro corde anziché tre per ogni coro, nella speranza che egli potesse riuscire a udire qualcosa.

Dal canto suo, Schubert visse quasi sempre in condizioni economiche precarie e non ebbe mai la

possibilità di permettersi un pianoforte pregiato; dovette accontentarsi di godere brevemente degli strumenti di amici e mecenati, e tra i suoi strumenti preferiti i Graf erano in cima alla lista, ma non gli fu possibile averne uno suo. Da questa premessa intuivamo facilmente come il Graf sia lo strumento più adeguato al programma proposto da Yuan Sheng.

Con la ampia Sonata D. 894, a lungo conosciuta come op. 78, torniamo a parlare di argomenti già trattati: il termine “Fantasia” e la fortuna alterna di alcuni capolavori pianistici. Poco sopra parlavamo delle difficoltà che incontrarono i *Kreisleriana* prima di imporsi come indiscusso caposaldo della letteratura, e nel caso di questa Sonata di Schubert le sorti non sono così diverse. Basti pensare, a conferma di questo, che il titolo (o sottotitolo) di Fantasia non fu voluto dal compositore, ma fu un’idea dell’editore Tobias Haslinger che da una parte intravide nell’opera delle caratteristiche strutturali assimilabili con un po’ di buona volontà a quel genere, ma più verosimilmente volle scegliere un titolo più accattivante e suggestivo, collegabile alle “Sonate quasi Fantasie” di Beethoven. L’operazione di Haslinger si inserisce in un contesto più ampio che riguarda la già citata fase di profondo cambiamento nel gusto dei musicisti e soprattutto dei loro fruitori, e conseguentemente nell’orientamento editoriale che cominciò a preferire le forme brevi e “consumabili” come Improvvisi e pezzi caratteristici rispetto alle grandi Sonate più impegnative e ormai in una posizione meno centrale. Questo spiega in parte le difficoltà che Schubert ebbe a pubblicare alcune opere che oggi consideriamo senza riserve fra i suoi massimi capolavori. Tornando alla grande Sonata in sol maggiore D. 894, composta nel 1826, si nota facilmente come essa abbia caratteristiche molto lontane dalla tendenza “commerciale” verso cui si stava orientando l’editoria del tempo.

Le dimensioni sono ampie (oltre quaranta minuti) e la struttura, pur riconducibile alla forma-sonata, appare trasfigurata da lunghissime idee di intenso lirismo, da una raffinata ricerca timbrica e da un’atmosfera dilatata che sembra talvolta anticipare Bruckner, talvolta addirittura Mahler. Tutti elementi poco attrattivi in quel contesto storico, anche se la Sonata è al tempo stesso ricca di momenti estremamente accattivanti, capaci di conquistare l’ascoltatore fin dal primo impatto. I contrasti del primo movimento, il lirismo del secondo, il Minuetto che sembra quasi un Valzer, e il singolarissimo Rondò finale, dalla inconsueta chiusura rarefatta rendono questa opera estremamente singolare. Schumann, entusiasta di questa Sonata, e in particolare dell’ultimo movimento, ebbe a scrivere: «chi non ha sufficiente fantasia per risolvere l’enigma dell’ultimo movimento, eviti di eseguirlo». E qui comprendiamo la difficoltà che un certo pubblico poteva trovare nell’ascolto delle opere più impegnative di Schubert, nate per contesti privati, e basate su un tipo di virtuosismo non esteriore, non fondato sulla velocità e la difficoltà palese ma sul colore, sulla gestione delle dinamiche e delle mezze tinte. È un virtuosismo meno evidente, ma non per questo meno impegnativo per l’interprete; e comprensibilmente non incontrava lo stesso successo rispetto ad altra musica meno profonda ma più appariscente. Non stupisce allora che in passato alcuni interpreti arrivassero persino a “correggere” queste opere con interventi più spettacolari, cosa che oggi ci farebbe saltare sulla sedia!

Non sarà superfluo ricordare una volta di più che in questo periodo il pianoforte evolve rapidamente, e notare come Schubert sappia già proiettarsi in orizzonti futuri, sfruttando le nuove possibilità sonore dello strumento. Per questo, ascoltare oggi questa composizione nel suo suono originale è un’esperienza particolarmente preziosa.

Per quanto riguarda i *Drei Klavierstücke* D. 946, composti nell’ultimo anno di vita di Schubert ma pubblicati solo quarant’anni più tardi, il discorso è diverso: è vero che la durata di questo trittico non è breve (intorno ai venticinque minuti complessivi), ma i brani hanno caratteristiche molto più affini ai gusti del pubblico e degli amatori dell’epoca. La difficoltà pianistica è accessibile ai più, almeno per una lettura superficiale, e il clima è vicino a quello degli *Impromptus*, anzi si dice che inizialmente i pezzi dovessero essere quattro e costituire un’altra serie di Improvvisi.

Il primo brano, in forma ternaria, alterna una prima parte passionale e impetuosa a un episodio centrale lirico e riposante. Il secondo alterna al tenero e luminoso tema principale episodi di

carattere contrastante, caratterizzati da una vena melodica di rara bellezza. Il terzo brano, di struttura ternaria, alterna un'idea gioiosa e dal tono popolare a una sezione centrale meditativa in una tonalità lontana.

Vuoi per la bellezza dei temi, vuoi per lo spiccato carattere di alcuni episodi, i tre *Klavierstücke* sono fra i brani più amati da interpreti e pubblico, nonché rappresentativi dello stile schubertiano.

Come omaggio alla sua nazione di origine, Yuan Sheng compie una scelta simile a quella di Jin Ju, presentando un brano di Gao Ping, pianista e compositore molto quotato in Cina, che si sta facendo apprezzare sempre più su vasta scala per la sua capacità di fondere linguaggi e idiomi creando uno stile risultante ricco di curiose sonorità e soluzioni musicali. Primo musicista a inserire il Jazz in ambiente colto con il suo album *Jazz in China*, lavora con continuità da molti anni recuperando e inserendo nelle sue composizioni materiale tipico della musica tradizionale cinese. Incline verso la musica a programma, Ping sceglie con cura i titoli dei suoi brani, considerandoli elementi essenziali per orientare l'interprete e l'ascoltatore.

Composto nel 2012, "The Autumn Pond" nasce da un'immagine poetica di Li Shangyin, nella quale le piogge notturne fanno traboccare gli stagni della regione di Bashan. Da questa suggestione prende forma un paesaggio sonoro misterioso e nostalgico, in cui l'uso di ritmi irregolari favorisce una scrittura cangiante, ricca di sincopi, accentuazioni e microfraseggi che vanno a creare una sensazione di imprevedibilità, evocando il movimento fluido e spontaneo dell'acqua. Lo stile ha una distanza siderale dal mondo sonoro del fortepiano, e sarà curioso coglierne il risultato alla luce delle caratteristiche timbriche di uno strumento come quello di Graf, potenzialmente capace di offrire colori e dinamiche di grande raffinatezza.

Il ciclo di questi cinque concerti si conclude con un'opera avvincente e visionaria: le sei Bagatelle op. 126 di Beethoven. Siamo abituati a misurare la grandezza di un compositore dalle sue opere maggiori, ma accade spesso che la genialità dei grandi artisti si annidi anche nelle piccole pagine e nelle miniature. Dopo le Sonate, Beethoven pubblica ancora dei brani pianistici di varia natura e dimensione, fra cui alcune Bagatelle, quelle op. 119 e quelle op. 126, create fra il 1823 e il 1825.

Il termine "Bagatella" deriva dal francese, e letteralmente significa cosa da poco, ma la dichiarata assenza di pretese non necessariamente coincide con l'assenza di contenuti musicali. Non è dato sapere se Beethoven negli ultimi anni scelse di pubblicare dei brani brevi per le stesse ragioni che abbiamo analizzato a proposito di Schubert, ovvero il cambio di gusto e le opportunità di vendita, ma di certo non lavorò superficialmente a questi brani. La scrittura è raffinatissima, la cura dei dettagli è evidente, ma l'aspetto più interessante è l'insieme dei brani. Se l'op. 119 può apparire come una raccolta più frammentaria, questa op. 126 ha invece una struttura molto logica e solida, con brani disposti sapientemente fra loro, alternandone sempre uno lento col successivo veloce, e mantenendo una narrazione serrata che va a costituire un corpus unico inscindibile, come una forma embrionale di polittico.

Avevamo aperto con un polittico e con qualcosa di affine chiudiamo il cerchio. Lo chiudiamo nel segno della visionarietà di un Beethoven proiettato verso un futuro ben più lontano di quello che sarebbe seguito di lì a poco: una concezione musicale che va oltre le distinzioni di stile e una immaginazione sonora che sembra a tratti aver intuito le profonde trasformazioni che avrebbero portato il pianoforte a essere quello che oggi conosciamo; uno strumento certamente con una maggiore potenza e maggiori possibilità espressive, ma anche con il graduale venir meno di alcune qualità peculiari dei suoi anni d'oro.

La presenza di fortepiani sopravvissuti al tempo, ancora in straordinario stato di conservazione, unita alla passione e alla sensibilità di chi ne consente la custodia e la diffusione, ci permette di intraprendere autentici viaggi nel tempo, capaci di riportare alla luce sensazioni ed emozioni rimaste a lungo sepolte sotto la coltre della storia.