

SONATE E MAZURCHE

Concerto n° 858 in abbonamento dalla fondazione

Umberto Santoro, pianoforte

Ludwig van Beethoven (1770-1827)

II Bagatelle op. 119

Allegretto - Andante con moto - à l'Allemande -

Andante cantabile - Risoluto - Andante, Allegretto -

Allegro, ma non troppo - Moderato cantabile -

Vivace moderato - Allegramente - Andante, ma non troppo.

Sonata in do minore op. 111

Maestoso - Allegro con brio ed appassionato

Arietta - Adagio molto semplice e cantabile

Claude Debussy (1862-1918)

Images II

Cloches à travers les feuilles

Et la lune descend sur le temple qui fut

Poissons d'or

Fryderyk Chopin (1810-1849)

Mazurca in do diesis minore op. 63, n. 3

Valzer in la minore op. 34, n. 2

Valzer in do diesis minore op. 64, n. 2

Scherzo in si bemolle minore op. 31

PARTICELLE D'ARIA E DI LUCE: DALL'ULTIMO BEETHOVEN A DEBUSSY

Più ci si addentra nell'ultimo periodo creativo di Beethoven, più il campo di forze della forma-sonata tende ad apparire limitato: troppo angusto e ristretto, nella periodicità dei suoi schemi, per istanze poetiche che nascono ormai in assoluta libertà dalla mente del compositore. Più ancora che entrare in crisi, la forma-sonata è costretta a distendersi, ad aprire i suoi spazi canonici e lasciarsi letteralmente investire dalla polifonia e dal fugato. Nella *Sonata* in do minore op. 111, dopo il *Maestoso* introduttivo che cova le aggressioni ritmiche del tempo successivo e già ne contiene l'ossatura armonica, sui pilastri di tre settimane diminuite, l'*Allegro* con brio e appassionato contiene episodi fugati, combinazioni "doppie" di frammenti tematici, in ciascuna delle sue fasi: la più studiata e misteriosa, nello sviluppo; ma per quanto frantumata, la forma è chiaramente sonatistica, con un secondo tema lirico, appena sbizzato ma capace di concedere una quiete transitoria al tumulto.

Nella sua forma in due movimenti soli, sembra quasi che la *Sonata*, composta nel 1821-22, conduca a nuove vette e voglia espandere un modello spirituale prediletto dal Settecento, e ancora in opera nell'*Ouverture* del *Flauto magico*: la transizione dall'oscurità alla luce, il passaggio dalle passioni e i conflitti alla gioia o, quanto meno, a una serena accettazione del mondo. L'irruenza dell'*Allegro* lascia il campo alla rarefazione timbrica delle variazioni sull'*Arietta*. Cinque variazioni, le prime tre in due parti, ciascuna col ritornello; le ultime due senza ritornello e legate fra loro da una catena di trilli, prima di quell'altra fioritura che completerà la Coda. Quasi tenuto al riparo, ma onnipresente anche in queste ultime, il motivo dell'*Arietta*: negli accordi gravi e sospesi, nella polverizzazione estatica, della quarta variazione; nel momento più doloroso, al principio della quinta, o infine, prosciugato ad un'essenza, nel commiato colmo di gratitudine delle ultime tre note.

Si comprende bene di quale natura sia la semplicità dell'*Arietta* se la si confronta a quella delle *II Bagatelle* op. 119, che Beethoven compose tra il 1820 e il '22, in qualche caso riprendendo, specie per quelle iniziali, appunti risalenti anche a vent'anni prima. Si tratta sempre di una semplicità desiderata, conquistata, ma qui raggiunta non sugli alti cieli dell'*Arietta* ma in versione umile, quotidiana, sullo spunto di

idee spoglie di ogni contingenza, anche espressiva. L'equivoco maggiore consisterebbe nel vedere queste Bagatelle come fogli d'album d'impronta già romantica, mentre la loro compiutezza punta tutto sul togliere, sul sollevarle da qualsiasi peso, ora dedicandosi a un'unica figura -la successione di due terzine nella seconda bagatella, l'acciaccatura nella danzante quinta, il trillo nella settima-, ora soffermandosi su una cantabilità trattenuta, l'altra faccia del "Gesangvoll" (pieno di canto) beethoveniano, come nell'ultima, la più bella della intero complesso.

Image, immagine, è una parola chiave nel pensiero musicale di Debussy e non solo perchè fornisce il titolo a due serie pianistiche, del 1905 e del 1907, e a un trittico orchestrale portato a conclusione due anni dopo. Purtroppo è anche un termine che, col suo inevitabile rinvio al campo visivo, è diventato fonte di equivoci interminabili, di improbabili sinestesie, evocative di luoghi, paesaggi, oggetti inanimati, scenari eternizzati nel tempo e nello spazio. Ma sempre ruotando intorno alla costellazione del vedere. Mentre qui tutto è immagine sonora, di suoni in movimento, per concretezza e fisicità della materia musicale; anche i titoli, di cui non può sfuggire la suggestione prima ancora fonetica che di senso. Le *Images* sono soprattutto questo: pura invenzione in musica, organismi sonori che scaturiscono dallo strumento, di un pianismo inaudito, mai prima d'allora nemmeno sospettato; transizioni impercettibili e virtuosistiche fra scale tonali, modali e complessi esatonali, *Cloches à travers les feuilles*, o insiemi pentatonici, *Et la lune descend...*; rarità di colori, cifrature di timbri, come i tremoli di *Poisson d'or*, vibrazione pura, su cui si stampano le laccature del tema. Elementi di una sintassi originale e già pienamente novecentesca, tenuta assieme da una logica che esiste ma sfugge ad ogni controllo; e resta segreta perché capace di eludere non solo qualunque forma musicale conosciuta, ma il nostro modo più consueto di ascoltare, al seguito di una coerenza semplicemente lineare, se non di itinerari narrativi o descrittivi.

Fra i più popolari della raccolta, i due Valzer in programma mostrano in quale misura Chopin sapesse conservare la sua grandezza anche nelle composizioni in cui si faceva più scontato il tributo al costume musicale dell'epoca. Tutte e due all'insegna della melanconia, anche se il *Valzer* in la