

BR

**Teatro Carlo Felice ore 21**  
**lunedì 24 novembre 2008**

**András Schiff** pianoforte

08  
09

CONCERTI DAL 1912



András Schiff è nato a Budapest nel 1953 ed ha iniziato a suonare il pianoforte all'età di cinque anni con Elisabeth Vadasz. Dopo ha continuato i suoi studi musicali alla Franz Liszt Accademy con Pál Kadosa, György Kurtág e Ferenc Rados, e a Londra con George Malcolm.

Concerti e cicli speciali delle più importanti composizioni per pianoforte di J.S. Bach, Beethoven, Schubert, Chopin, Schumann e Bartók hanno costituito una parte molto importante della sua carriera. Dal 2004 ha suonato, in ordine cronologico, il ciclo completo delle 32 Sonate per pianoforte di Beethoven e otto dei concerti tenuti alla Tonhalle di Zurigo sono divenuti dei CD live.

András Schiff ha lavorato con le più importanti orchestre del mondo e con i più prestigiosi direttori, ma attualmente egli predilige suonare come direttore e solista. Nel 1999 ha fondato la Cappella Andrea Barca che è composta da solisti di fama internazionale, musicisti da camera ed amici. Oltre agli impegni con la sua orchestra Schiff lavora ogni anno con la Philharmonia Orchestra di Londra e la Chamber Orchestra of Europe.

Sin da ragazzo ha amato suonare musica da camera e dal 1989 al 1998 è stato direttore artistico del premio "Musikstage Mondsee", un importante festival di musica da camera che si tiene vicino a Salisburgo. Nel 1995 ha fondato, insieme ad Heinz Holliger, l'Ittinger Pfingstkonzerte a Kartause Ittingen in Svizzera. Nel 1998 Schiff ha iniziato un'esperienza simile, intitolata "Omaggio a Palladio" al teatro Olimpico di Vicenza. Dal 2004 al 2007 è stato artista in residence del Kunstfest Weimar.

András Schiff è stato insignito di numerosi premi internazionali, il più recente nel giugno del 2006, quando grazie alle sue esecuzioni dei lavori beethoveniani è diventato Honorary Member della Beethoven House di Bonn. Nel maggio del 2007 per il ciclo delle sonate di Beethoven gli è stato riconosciuto il "Premio della critica musicale Franco Abbiati". Nell'ottobre 2007 ha ricevuto il Premio per la musica di Bach dalla Royal Accademy. Sostenuto dalla Kohn Foundation, questo Premio è assegnato ogni anno a coloro che, con le loro esecuzioni e/o studi, hanno dato un rilevante contributo alla musica di Johann Sebastian Bach.

Lo scorso anno Schiff e l'editore Henle hanno iniziato un importante progetto su Mozart. Nei prossimi anni vi sarà una nuova edizione dei Concerti per pianoforte di Mozart nelle versioni originali. Tale edizione, per la parte pianistica, si avvarrà del contributo di Schiff riguardo le diteggiature e le cadenze, laddove le cadenze originali sono andate perdute. Oltre a questo nel 2007 sono stati pubblicati entrambi i volumi del "Clavicembalo ben temperato" nelle edizioni originali di Henle con le diteggiature di Schiff.

András Schiff è stato nominato Professore Onorario dalle Scuole Musicali di Budapest, Detmold e Monaco di Baviera.

### Beethoven inizia la composizione delle Sonate op. 31

Thomas Jefferson è il Terzo Presidente degli Stati Uniti



A Madrid Francisco Goya lavora alla Famiglia di Carlo IV  
Napoleone crea la Legione d'Onore

1802

1801



1803

Viene stampata l'edizione definitiva dei Sonetti di Ugo Foscolo

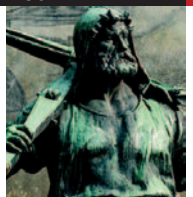
Il 30 aprile gli Stati Uniti acquistano la Louisiana dalla Francia per 15.000.000 di dollari



### Beethoven termina la Sonata in do maggiore op. 53

Schiller pubblica Guglielmo Tell

1804



# András Schiff pianoforte

Ludwig van Beethoven  
(Bonn, 1770 – Vienna, 1827)

Sonata in sol maggiore op. 31 n. 1  
*Allegro vivace*  
*Adagio grazioso*  
*Rondo: Allegretto*

Sonata in re minore op. 31 n. 2  
*Largo. Allegro*  
*Adagio*  
*Allegretto*



Sonata in mi bemolle maggiore op. 31 n. 3  
*Allegro*  
*Scherzo: Allegretto vivace*  
*Menuetto: moderato e grazioso*  
*Presto con fuoco*

Sonata in do maggiore op. 53  
“Waldsteinsonate”  
*Allegro con brio*  
*Introduzione: Adagio molto*  
*Rondo: Allegretto moderato - Prestissimo*

## **“Non solo testimonianze dello stile eroico...”**

Sonate di Beethoven op. 31 e op. 53

*András Schiff a colloquio con Martin Meyer*

*Il cosiddetto periodo di mezzo, che per l'opera di Beethoven nel suo complesso viene spesso identificato con il suo stile “eroico”, nella serie delle Sonate per pianoforte inizia con il trittico dell'op. 31. Ma in questo gruppo di lavori in pratica non si trova niente di eroicamente monumentale*

Infatti, è così. Perfino i mondi espressivi evidenziati in modo così innovativo nella famosa “*Tempesta*”, op. 31 n. 2, non hanno niente a che vedere con un qualsivoglia senso di eroicità. La qual cosa ci dimostra che in ogni caso simili etichette e concetti generalizzati – e ciò vale per tutti i grandi artisti – spesso traggono in errore. Naturalmente la *Terza Sinfonia op. 55 intitolata “Eroica”* rappresenta un certo pathos “eroico”, e un senso simile hanno le *Variazioni per pianoforte sull’Eroica, op. 35*, ad essa riconducibili. Allo stesso modo, volendo, si potrebbero citare altre opere che mostrano elementi di uno stile fortemente estroverso, se si vuole addirittura monumentale: in primo luogo naturalmente la *Quinta Sinfonia* o il *Concerto per pianoforte in mi bemolle maggiore*. Ma se pensiamo ad altre opere del periodo centrale, si nota subito che sono presenti anche caratteri nettamente opposti, soprattutto nell’ambito della musica da camera. Le tre *Sonate per pianoforte op. 31* si sottraggono, come già detto, ad ogni semplificazione: cosa del resto ben nota a chiunque – interprete o ascoltatore – se ne sia occupato un po’ più in profondità.

*Carl Czerny ha riportato un’osservazione del compositore al violinista boemo Wenzel Krumpholz, e cioè che non era molto soddisfatto di ciò che aveva prodotto fino a quel momento e che quindi voleva creare qualcosa di nuovo – e questo proprio in relazione al trittico dell’op. 31.*

Su questo dobbiamo mantenere un certo scetticismo. Dal giardino degli aneddoti di Czerny provengono vari fiori, però ad una riflessione più approfondita si vede che molte cose sono speculative o addirittura fuori luogo. Basti pensare alla “storia” che sarebbe alla base del finale della *Sonata “Tempesta”*: Beethoven era nottetempo alla finestra quando all’improvviso passò un cavaliere al galoppo selvaggio. Questo terzo movimento della Sonata però, nel suo cullante “*Allegretto*”, non ha assolutamente niente a che vedere con un galoppo; è piuttosto un *perpetuum mobile*, per metà lirico e per metà drammatico. Del resto Beethoven è un compositore del nuovo per eccellenza, ma questo, nel caso delle *Sonate per pianoforte*, fin dall’inizio, con la *Sonata in fa minore op. 2 n. 1*, e poi sempre ad ogni successivo passo.

*Però si riscontrano delle cesure, talvolta più deboli e talvolta più forti. Così, per esempio, la Sonata con Variazioni, op. 26, contrassegna per Beethoven un nuovo modo di pensare e di scrivere, e qualcosa di simile si potrebbe dire per le due Sonate quasi Fantasia op. 27. Certo. Ed è qui, nell’ambito dell’op. 26 e 27, che si forma anche il periodo di mezzo, che d’altra parte si presenta a sua volta anche come un ulteriore sviluppo di ciò che veniva prima – non c’è nessuna frattura. Comunque, per quel che riguarda le Sonate per pianoforte, Beethoven per l’ultima volta, componendo le tre *Sonate op. 31*, riunisce tre lavori sotto uno stesso numero d’opera. In seguito la dialettica dell’individualizzazione si muove verso il singolo, mentre qui tale dialettica viene affermata ancora sotto un gesto complessivo. Purtroppo i manoscritti di tutte e tre le Sonate sono perduti, cosa che pone ulteriori problemi a noi interpreti. Infatti le prime edizioni, pubblicate dall’editore zurighese Hans Georg Nägeli tra l’aprile 1803 e l’inizio dell’estate 1804, contengono ancora alcuni errori di stampa.*

*In che modo si potrebbero contraddistinguere con uno sguardo d’insieme questi tre lavori così diversi per temperamento e struttura?*

Ascoltando notiamo in effetti cose molto diverse, come già nell’op. 2 o nell’op. 10. A parte il fatto che Beethoven – se escludiamo la *Sonata “Hammerklavier”, op. 106* – adotta qui per l’ultima volta, nella terza Sonata, il modello in quattro movimenti, può valere più o meno quanto segue: la prima, *Sonata in sol maggiore*, è un lavoro particolarmente

umoristico, forse in assoluto la Sonata più umoristica uscita dalla sua mano. Inoltre è virtuosistica, estroversa, piena di idee sorprendenti. La seconda, *Sonata in re minore*, porta non a torto il soprannome "La tempesta". Nel complesso suona scura e tutto dà un'impressione di qualcosa altamente drammatico, senz'altro anche "letterario", nell'atmosfera. Infine la terza, *Sonata in mi bemolle maggiore*, è senz'altro la più difficile da definire a parole: da un lato si mostra tenera, implorante e lusingante, e vi si può nettamente individuare un tono generale lirico; dall'altro nello Scherzo e nel Finale dimostra una frenesia motoria sovraccitata. Nel caso che l'interprete metta in programma tutte e tre queste opere, per esempio nel caso di una esecuzione ciclica, deve dare una attenzione particolare a queste diversità.

*Scherzo e ironia sono dunque il motore della Sonata in sol maggiore. Tuttavia sarebbe certamente sbagliato eseguirla soltanto in un'ottica univoca di testimonianza di una gioia di vivere sfrenata.*

Al contrario, dobbiamo restituire qui le sfumature della scrittura con la maggior precisione possibile. Ciò riguarda innanzi tutto la dinamica. Secondo me sarebbe completamente sbagliato iniziare il tema nel *forte*. Tutto, tra accordi e scale discendenti, comincia nel *piano*: quasi come tastando il terreno, e inoltre, in ossequio agli spostamenti ritmici e alle tensioni reciproche fra mano destra e sinistra, leggermente esitante. Ci ritroviamo subito, senza introduzioni fuorvianti, sulla tonica. Dopo la cosa si ripete, come se dovesse essere nuovamente presa in considerazione, ma un tono sotto, in fa maggiore, cosa che naturalmente contribuisce a rendere più chiaro il processo tematico. In questo contesto vorrei far notare che Beethoven utilizzerà ancora queste ripetizioni più in alto o più in basso all'inizio di una sonata, e precisamente sia nella *Waldstein* che nell'*Appassionata*.

*Mentre però le Sonate precedenti, come l'op. 22 o 28, mostrano una scrittura via via più compatta, adesso il tempo si dilata – allungato ancor più anche da passaggi virtuosistici a moto parallelo, finché può finalmente apparire il secondo tema.*

Sì, Beethoven qui delude apposta le nostre aspettative. Ciò appartiene per così dire alla psicologia interna della musica, cosa che conosciamo già da Haydn. D'altra parte questo secondo tema, di carattere sia danzante che cantabile, acquista molto spazio, perfino nella direzione di sviluppi polifonici e cambiamenti di luce tra maggiore e minore ricchi di tensione. Questo aspetto verrà ripreso da Schubert, che certo conosceva benissimo la *Sonata in sol maggiore*.

*La ripetizione dell'esposizione è indicata; lo si deve tenere in considerazione in ogni possibile interpretazione?*

Assolutamente. Prima di tutto in questo modo vengono indicati in modo corretto i pesi strutturali in rapporto alle singole parti di movimento. In secondo luogo all'interprete viene data la possibilità di ulteriori sfumature di quel che ha già esposto. Infine, anche il bellissimo secondo tema ci guadagna perché – attenzione – nello sviluppo esso non appare da nessuna parte. Qui piuttosto Beethoven sviluppa esclusivamente il tema principale in sempre nuove modulazioni e – per le cascate di scale all'unisono – con possenti onde "interiori" che devono essere considerate più come ampie armonie che non come singoli suoni. Finalmente la ripresa si presenta all'improvviso, in modo per così dire "deciso" e adesso in *fortissimo*: come se il tema principale avesse guadagnato in sicurezza di sé. Degna di nota rimane ancora la grande, ampia coda. Ma qui in modo particolare, tra pause, sincopi e netti intervalli di accordi, irrompe nuovamente il gioco, fin quando le due mani alla fine si ritrovano: in due accordi di ottavi nel *piano*.

*Il movimento lento dell'op. 31 n. 1 viene indicato da Beethoven come "Adagio grazioso", indicazione che nasconde in sé quasi qualcosa di contraddittorio.*

Scherzo e parodia – in questo caso: dell'opera italiana di stile belcantistico o della retorica declamatoria con le molte scale ascendenti e discendenti – continuano qui, anche se con altri mezzi. Il "grazioso" in associazione con la misura in 9/8 fa fare alla frase un piccolo passo verso il narrativo. Significative sono qui le immagini timbriche. Per l'inizio ci possiamo immaginare un accompagnamento pizzicato di mandolino, sul quale aleggia la melodia con i suoi delicati trilli espressivi. Nel complesso tutto suona

estremamente e riccamente decorato, iridescente, giocoso. La parte centrale, invece, porta ad una certa intensificazione drammatica verso il cromatismo e le tonalità minori; ma io ci vedrei una “tempesta in un bicchier d’acqua” piuttosto che un vero e proprio inasprimento. Il motivo iniziale torna a dispiegarsi in modo ancora più ricco. La novità, dunque, è che il concetto del tempo musicale si presenta in un modo completamente diverso: come sovrabbondante pienezza, come se Beethoven non volesse mai concludere il movimento. Cosa che, tra l’altro, si nota di nuovo nella coda, con l’inserimento di duetti meravigliosamente cantabili.

*Il Rondò si sviluppa invece in modo vigoroso, sebbene talvolta con molta interiorità cantabile – ancora una volta Schubert ante litteram?*

È vero. Ricordiamoci del finale della grande *Sonata in la maggiore* di Schubert: anche lì mutazioni contrappuntistiche, spostamenti verso tonalità minori, scambi di voci e di posizioni, oltre al tempo “alla breve”. Ma certo Beethoven qui è ancora più compatto, e manca la cantabilità profondamente dolorosa. I passaggi di una tecnica imitativa da eseguire in modo “risoluto” ricordano Bach, lo scambio ritmico tra quarti, ottavi e terzine danno al movimento un’energia mirata – benché nella Coda, si notino le molte indicazioni di tempo, il materiale si accumuli come spezzandosi in frammenti – prima che l’intera Sonata, da un trillo furioso e figurazioni di ottavi che si precipitano in acuto e in basso, sfoci infine negli accordi conclusivi, i quali a loro volta ricordano l’inizio del primo movimento, chiudendo di conseguenza il cerchio in modo estremamente umoristico.

*Con la Sonata in re minore ci addentriamo in un terreno completamente diverso: malinconia, poi un improvviso inizio, smarrimento del recitativo, nel finale un continuo girare e rigirare del tema. Vi è nascosta l’allusione di Beethoven al lavoro teatrale di Shakespeare “La tempesta”. Ma cosa ci può spiegare questo per la musica?*

Questa indicazione non deve essere sopravvalutata e Beethoven stesso d’altronde si limita ad un accenno piuttosto misterioso. In altre parole: non dobbiamo immaginarci niente di concretamente materiale, anche se le parti a monologo o a dialogo, che potrebbero far pensare a Prospero, hanno qui un certo rilievo retorico. Devo limitarmi ad un paio di osservazioni centrali, anche se la Sonata darebbe adito naturalmente ad una analisi più estesa. Primo aspetto rivoluzionario è che Beethoven non fa iniziare il pezzo sulla tonica, ma invece su un accordo ascendente di la maggiore, che addirittura mette in scena l’incertezza nei confronti di ciò che deve venire. Ma attenzione: esso è già il tema principale, non rappresenta quindi una introduzione: come poi ci dimostra chiaramente la “risposta” al basso a partire dalla battuta 21. Inoltre agiscono enormi forze “psicologiche” – per esempio nel dialogo tra le tessiture portato avanti in modo inesorabile, che cerca intervalli sempre più ampi, o anche nel secondo tema, che non ci trasporta verso altri mondi o atmosfere, ma che continua a mettere in moto la disperazione.

*In questo movimento succede davvero moltissimo sia dal punto di vista del contenuto che della forma, e nello stesso tempo tutto sembra estremamente compresso.*

L’esposizione offre una possente e massiccia concentrazione di “affermazioni”, e ciò nonostante passa in un attimo. E in modo altrettanto economico Beethoven si comporta nello sviluppo – fino a quando l’uragano finalmente si placa e trova pace nel registro grave: un momento “penseroso” che sembra anticipare Liszt e la sua *Sonata in si minore*. Ma proprio là dove la ripresa potrebbe inserirsi in modo “classico” Beethoven fa ancora una volta qualcosa di nuovo. Inserisce due recitativi – uno di tono riservato, semplice e nobile; il secondo invece con intervalli più audaci, inquietante, smorto, dal quale i rapporti tonali emergono in modo totalmente “confuso”. Nella ripresa l’autore comprime ancor più il materiale, così che il finale, che sfuma nel registro basso, appare ancora più lontano – nessun appagamento, bensì un ombroso scomparire dopo inaudite eruzioni.

*Dalla corona conclusiva scaturisce il movimento lento – un Adagio in si bemolle maggiore quasi solenne, in ogni caso a mo’ di corale.*

All’inizio vi è pace, e solo le brevi figurazioni in trentaduesimi al basso, che devono risuonare come timpani, danno l’impressione di un temporale in grande lontananza.

I tranquilli accordi del corale conferiscono il carattere di una Sarabanda. Ma pian piano gli eventi cominciano a ramificarsi, vengono poste sempre più domande – e quindi è importante anche che l'interprete sappia distinguere tra parti "cantate" e "parlate". Il secondo tema sembra continuare questa calma e alleggerire un po' l'andamento grave. Ma ben presto tornano i rulli di timpani e adesso conducono alle successive cascate di trentaduesimi, che sono elaborate contrappuntisticamente e abbracciano tutti i registri dello strumento. La grande coda tripartita, con i suoi elementi declamatori e nel carattere di cadenza, ci dà addirittura la profondità di un sentimento "cielo e terra". Inoltre l'ultima battuta va suonata senza ritardando, strettamente in tempo.

*Segue poi l'esteso "Allegretto" in 3/8 – un finale che ha portato molti pianisti verso un tempo affrettato e un virtuosismo freddamente meccanico.*

Cosa del tutto fuori luogo! Il movimento è scritto in forma-sonata, con esposizione, sviluppo e ripresa, e riveste un rilievo particolare nella Sonata vista nella sua totalità – forse addirittura, come nel caso della Sonata "Chiaro di luna", il peso principale. Quindi è particolarmente importante realizzare correttamente le proporzioni, le sonorità, le energie ritmiche che tengono insieme il tutto, e infine quel ductus per metà malinconico e per metà drammatico. Qui bisogna veramente poter distinguere tutto, cosa che risulta impossibile in un tempo troppo veloce. A questo proposito mi limito a far notare solo l'ampio sviluppo che nelle sue parti contrappuntistiche ricorda l'*Invenzione a due voci in re minore* di Bach. Significativa è anche la coda, nella seconda parte della quale ritorna finalmente il tema in veste di piena orchestra, prima che il movimento – dopo il noto cromatismo dell'improvviso grido in *fortissimo* – a sua volta si accascia senza né ritardando né corona nell'accordo arpeggiato di re minore. In breve, un'opera altamente drammatica.

*Invece l'ultima Sonata del trittico dell'op. 31, anch'essa composta nel 1801-02, si presenta in un mi bemolle maggiore luminoso e morbido – brillantezza e tranquillità lirica si ritrovano insieme qui in termini molto sciolti.*

Sì, cercheremmo invano qui le ombre forse "eroiche" della Sonata "Tempesta": una grande tenerezza – come per esempio la frase implorante della prima battuta proprio all'inizio – si mescola con l'umoristico – come possiamo osservare in modo particolare nella sezione centrale dello Scherzo – e il finale presenta una "bravura" veramente spettacolare, che richiede particolare energia pianistica. Ma anche questa Sonata non va eseguita ad un tempo troppo veloce, o addirittura affrettato. Nel primo movimento i gruppi irregolari di sedicesimi e trentaduesimi ci danno il tempo giusto, ai quali si aggiungono i molti ritardandi da eseguire minuziosamente nella loro funzione di transizione. Il tema secondario, amabilmente cantabile su un semplice accompagnamento di basso albertino, rafforza la frase-domanda introduttiva, che potrebbe essere caratterizzata addirittura come un "Liebst du mich?" ["m'ami tu?"].

*Alla fluttuante leggerezza dell'opera contribuisce anche il fatto che la tonalità di base di mi bemolle maggiore è stabilita definitivamente solo a partire dalla battuta 17 e tutto ciò che è venuto prima esprime il senso di un estemporaneo cercare.*

Certo – e va detto anche che il materiale tematico della terza e quarta battuta tira fuori qualcosa di molto importante. Questo motivo attraversa come un elemento di fondo o di collegamento tutto il movimento, e addirittura si ritrova, in forma opportunamente modificata, anche nei movimenti successivi. Nello sviluppo del primo movimento le cose prendono un andamento un po' più burrascoso, l'atmosfera lirica si apre al comico, la tecnica intervallica, esaltata dall'incrocio delle mani, aumenta lo slancio, e a ciò si aggiungono forti contrasti dinamici ed effetti di sonorità che allargano la scrittura puramente pianistica verso quella tipica del trio o del quartetto.

*Come Scherzo Beethoven opta per un "Allegretto vivace". Più "Allegretto" o più "vivace"?*

Entrambi! Allegretto qui vale non tanto come indicazione di tempo, quanto piuttosto di atmosfera espressiva: vi è richiesta una leggerezza danzante. D'altra parte dobbiamo poter udire al tempo stesso un certo vigore, cosa questa che è resa esplicita appena

compaiono le improvvise esternazioni di accordi in *fortissimo*. Tutto l'impianto indica che si tratta di uno Scherzo-Sonata, intendo dire che abbiamo una esposizione – che va assolutamente ripetuta – uno sviluppo particolarmente esteso, e infine la ripresa. Vi si respira molto dell'opera buffa; risulta buffo, addirittura comico, che all'inizio si svolga una melodia con carattere di corale alla mano destra mentre la sinistra mette su dei bassi staccati. In fondo l'interprete deve variare il tempo come un bravo regista – mettere insieme in modo sensato le corone e i ritardando con gli "a tempo". E se osserviamo la "situazione di battaglia" – naturalmente creata come effetto comico – a partire dalla battuta 90, possiamo notare addirittura una rozza estroversione.

*Invece di far seguire un vero movimento lento, Beethoven si accontenta di un breve Minuetto.*

E ciò è molto inusuale, come anche il carattere moderato e grazioso che nasconde in sé una certa contraddizione. A conti fatti Beethoven si presenta in questo modo – e contro ogni *cliché* – come un melodista meraviglioso. Il Trio, dal quale Saint-Saëns ha in seguito tratto un pezzo in forma di variazioni per due pianoforti, e che sembra anticipare anche un frammento di tema del *Carnevale di Vienna* di Schumann, è al contrario impiantato in modo fortemente accordale. Soltanto la coda, dall'inquietante coloratura cromatica, evoca una traccia di malinconia e di ombra.

*E poi, in ultimo, il finale: un "Presto con fuoco" il cui taglio pianistico è indiscutibile. Qui finalmente abbiamo quel galoppo erroneamente attribuito da Czerny alla Sonata "Tempesta".*

Galoppo, e anche atmosfera di caccia con in evidenza gli accenti di quarte al modo dei corni – sì, qui potentemente pulsa e preme la musica, e infatti i francesi hanno soprannominato la Sonata "La chasse" ("La caccia"). La misura in 6/8 ha a sua volta qualcosa del *perpetuum mobile*, ma a differenza dell' "Allegretto" della Sonata "Tempesta" o nell'ultimo movimento della grande Sonata *in do minore* di Schubert, regna qui serena un'atmosfera festosa, addirittura sfrenata. Il lungo sviluppo richiede ulteriori energie virtuosistiche, gli scambi di posizione e le parti dialogate all'inizio della grande coda mettono in gioco un'ampia spazialità quasi paesaggistica, e la scattante partenza dopo un dilatato ritardando, afferma, quale "buttafuori", una fine sorprendentemente concertante.

\* \* \*

*Solo poco tempo dopo Beethoven presenta la successiva Sonata in do maggiore op. 53, che è dedicata al suo protettore e amico Conte Waldstein. Tuttavia i mondi espressivi realizzati qui fanno sembrare tutte le cose precedenti molto lontane.*

La Sonata "Waldstein" è una composizione possente che era di grande significato non solo per l'autore, ma che ha preso anche una posizione particolare nella storia della musica per pianoforte. Già solo le dimensioni spazio-temporali sono enormi e saranno superate in seguito solo da quelle della Sonata "Hammerklavier". Poi Beethoven fa un ampio balzo in avanti nel campo delle possibilità di sonorità pianistica creando una gigantesca "poesia del suono".

*Sarebbe stata ancora maggiore se Beethoven avesse utilizzato il movimento lento composto originariamente, anziché sostituirlo con una – breve – Introduzione al Rondò.*

Questo – cioè il fatto che abbia sostituito quel movimento accondiscendendo in modo piuttosto contrariato ad alcuni critici, rendendolo poi indipendente come "Andante favori" - risulta nel complesso come un indiscutibile vantaggio per l'opera. Perché ora le proporzioni tornano e il Rondò può staccarsi nel modo ben noto dall'attesa incredibilmente misteriosa dell'ultima battuta dell'Introduzione. Una simile tecnica della transizione la conosciamo già dalla Sonata op. 27 n. 1.

*La Sonata "Waldstein" mantiene comunque per molti conoscitori l'etichetta sia di una insuperabile estroversione che di una brillantezza piuttosto vuota.*

Del tutto sbagliata. Essa comincia – come del resto la maggioranza di tutte le Sonate

per pianoforte - sotto voce; addirittura *pianissimo*. In secondo luogo il tema secondario in mi maggiore ci porta in sfere intimamente liriche; basta non presentarlo con un tempo più lento: i valori di durata più lunghi sono scritti, e questo è già sufficiente. In terzo luogo Beethoven differenzia l'opera nel suo complesso in base ai più vari effetti timbrici, dove il pedale gioca un ruolo determinante. Paradossalmente, si potrebbe dire che questa Sonata è stata composta solo casualmente per il pianoforte... Ma naturalmente essa tiene conto in modo geniale di tutte le possibilità espressive e, quasi ancora di più, degli sviluppi futuri dello strumento oltre il periodo della sua stessa vita.

*Il primo movimento inizia con il noto motivo ribattuto – avvertiamo ritmo, sentiamo quasi un rumore, ma non appare niente di melodiosamente cantabile.*

Qui già inizia il modo "orchestrato", mentre il *tremolo* che segue mostra una nuova tecnica. Molto importanti sono adesso le diverse posizioni di registro: il movimento spinge verso l'alto, dall'oscurità verso il sole – un processo che si ripete sempre e che accompagna il Rondò in modo particolarmente evidente, motivo per il quale la Sonata viene chiamata dai francesi anche "*L'Aurore*" ("L'aurora"). Il secondo tema ha poi, come accennato, una compostezza di tipo corale pur con bellissima delicatezza, ma si allarga gradualmente verso giochi di estroverta brillantezza. Il primo scoppio di *fortissimo* (battuta 62) produce a sua volta una sorta di timbri "ribattuti", e poco dopo i primi trilli più lunghi: trilli scritti per esteso non nel senso dell'ornamentazione bensì della musica di espressione. Il Rondò la porterà poi, per così dire, elevata a principio e la inserirà in una linea di sviluppo che conduce all'*op. 109* e infine all'"Arietta" dell'*op. 111*.

*Nello sviluppo il materiale risulta ridotto, come frammentato, il che non solo mostra la mano del Beethoven "eonomo", bensì conferisce anche al percorso una nuova urgenza.* Qui però si esprime anche, se vogliamo, lo stile eroico, nelle parti di movimento battagliero e vigoroso dilatate attraverso ampi spazi tonali. Un momento particolare lo troviamo lì dove si annuncia la ripresa: ci sembra di sentire timpani e contrabbassi nei fragoroso moto contrario di sedicesimi – si intuisce qualcosa come di un evento naturale, naturalmente in senso positivo. Poi le corte frasi sempre ascendenti, mentre la linea del basso deve diventare realmente udibile dal do fino al do diesis e re – in simili momenti e fino agli accordi di ottavi della ripresa si esprime veramente un effetto colossale che agisce fino ad oggi. In generale tutto il movimento offre insieme alla splendida cadenza nella coda un quasi sconfinato panorama di idee e metamorfosi.

*L'"Introduzione", al contrario, comprende solo 28 battute, e pur brillando qua e là la cantabilità, tuttavia vi domina la dizione.*

Un "canto parlante" può svilupparsi appena a partire dalla battuta 9; all'inizio la musica si muove a tastoni in una gestualità relativamente astratta dal registro basso a quello medio. Questo momento di congiunzione non si dovrebbe indicare come un movimento, piuttosto esso si innalza come un'isola tra due paesaggi o, per così dire, come una terra di nessuno. Ma questa è proprio la sua funzione, e quando le varie linee e voci poi si ramificano come in un quartetto d'archi e finalmente in modo sempre più fervido si spingono verso l'acuto, il loro scopo non è mai fine a se stesso: quando ormai sul sol alto aleggia soltanto il flauto, sulla corona, diventa chiaro che tutto è stato calibrato in funzione sull'inizio del Rondò.

*Come "Allegretto moderato" questo finale non lascia affatto presagire che il tema teneramente lirico è destinato ad arricchiarsi ben presto di parti di respiro virtuosistico-orchestrato.*

Ma è un Rondò di Sonata con vari *couplet* e proprio per questo la quantità di "storie" che in esso avvengono è relativamente grande. Devo ancora sottolineare che questo tema – quasi una canzone di montanari – comincia già sull'ottavo del do grave: le ripetizioni e variazioni successive rendono questo del tutto chiaro. Poi dobbiamo opportunamente "registrare" e graduare il timbro tra i passaggi "rustici" o anche selvaggiamente demoniaci dei due *couplet* e i le ramificazioni germogliate dal tema nella sua pacatezza lirica. A volte si ha l'impressione, sia come interprete che come ascoltatore, che il

pianoforte è quasi troppo limitato per il tipo di musica che qui fu cercata e trovata; penso per esempio alle fragorose terzine di sedicesimi nella ripetizione del primo couplet, ma anche ad altri successivi punti della coda.

*Come si deve suonare il celebre glissando di ottave?*

Proprio così come Beethoven – il manoscritto dell'*op. 53* è arrivato fino a noi – lo ha notato. Questo non è del tutto facile e all'epoca del fortepiano di Beethoven era un po' più comodo, ma solo così si raggiunge l'effetto timbrico desiderato. E anche per la poteosi di trilli della coda vale naturalmente l'idea di creare il più possibile una magia timbrica, spazi scintillanti. In breve, posso essere pienamente d'accordo con György Ligeti: la *Sonata "Waldstein"* è una pietra miliare nella storia della musica; da allora possediamo concetti sonori nuovi.

### **Per riascoltare**

Caso raro, questa serata può essere riascoltata per intero dal suo interprete. Tutto questo programma si ritrova infatti nel quinto volume dell'eccellente integrale delle Sonate di Beethoven che sta realizzando András Schiff, registrato in concerto alla Tonhalle di Zurigo il 4 dicembre 2005 (2 cd ECM New Series 1945/46). Se nella Sonata per pianoforte in sol maggiore op. 31 n. 1 ha suono splendido, elegantissimo, pedale largo, ricerca della melodia in una magnifica esecuzione, un poco impettita, e grande controllo emotivo, quasi una lieve censura e uno spostamento verso l'eroico più che l'ironico, nella "Tempesta" come nella "Waldstein" mostra le proprie migliori qualità, la bellezza immacolata del suono e la chiarezza interpretativa si sposano perfettamente con la tensione drammatica di Beethoven in una splendida versione attuale. Ma, come potete immaginare, anche saltando le integrali, c'è dell'altro. L'opera 31 n. 1 con il suo sottile aperto umorismo è già ideale in Artur Schnabel del 5 e 6 novembre 1935 e 15 gennaio 1937 (Naxos Historical 8.110759) con una miniera di sottigliezze e di arguzie che non lasciano distrarre un momento. Paragonandola a quella registrata da Emil Gilels nel settembre del 1975 (9 cd Deutsche Grammophon 477 6360) dove il suono è incomparabilmente migliore quanto la sicurezza delle dita, le troviamo quasi identiche, entrambi fedeli ai tempi beethoveniani spesso assai rapidi. Gilels ha proprio un'idea simile, stessa scuola alla lontana, e Schnabel, che aveva minore sicurezza tecnica, gli mostrò come questa potesse essere usata per capire Beethoven e riportarlo com'era anche nella sua splendida, per alcuni chissà perché imbarazzante, simpatica sbarazzina ironia. Cominciamo con Schnabel anche per la Sonata in re minore op. 31 n. 2 "Der Sturm" compresa in un cd che raccoglie anche le altre due seguenti (Naxos Historical 8.110760). Lo standard supremo è simile, ma qui la storia interpretativa arriva prima a Solomon (Testament SBT 1190) con la sua superba saggezza e poi all'incisione dell'agosto 1961 di Sviatoslav Richter, un capolavoro in cui ognuna delle diverse qualità timbriche, melodiche, ritmiche e d'atmosfera che contraddistinguono i tre tempi è rivissuta con una "verità" che non ha eguali, pensosa e travolgente insieme (2 cd EMI Classics double forte 5 69340 2). Alfred Brendel nel giugno 1977, cd già citato, l'ha letta con cura estrema e un suono splendente, mentre Maurizio Pollini l'ha registrata nel 1989 con estrema chiarezza rendendola un capolavoro di forma (Deutsche Grammophon 471 354-2 e 427 642). La Sonata in mi bemolle maggiore op. 31 n. 3 oltre che da Schnabel la possiamo riascoltare nuovamente da Sviatoslav Richter ed è una festa di colori e di tensione (4 cd Philips 476 7871 e 2 cd ). La Sonata in do maggiore op. 53 "Waldsteinsonate" oltre che nella sublime meditata versione anni Cinquanta di Solomon, stesso cd già detto, trova grandi interpreti oltre che in Schnabel e Gilels (Deutsche Grammophon 419 162-2), gigantesco, anche in Vladimir Horowitz che l'ha incisa per la Columbia il 25 e 30 ottobre 1972 illustrando imprevisi slanci di poesia (Sony Classics Masterworks 518802 2), Brendel nell'ottobre del 1973 trovava un equilibrio perfetto tra espressione e tecnica (2 cd Philips Duo 438 730-2), Pollini, stesso cd di sopra, non propone l'abbandono, ma la tensione inesausta, non troverete i languori di un presunto romanticismo, ma un entusiasmante sguardo al futuro.  
mi.man.

PROSSIMO CONCERTO

lunedì 1 dicembre

Teatro Carlo Felice ore 21

**Grigory Sokolov** pianoforte

**Wolfgang Amadeus Mozart**

Sonata in fa maggiore K 280

Sonata in fa maggiore K 332

**Ludwig van Beethoven**

Sonata in la maggiore op. 2 n. 2

*“Sonata quasi una fantasia”* in mi bemolle maggiore op. 27,1

Le sei sonate, dal K 279 al K 284, sono le prime sonate per pianoforte solo scritte da Mozart. Le prime cinque, fino al K 283, sono dell'autunno del 1774: Mozart allora era a Salisburgo, alla vigilia di un nuovo viaggio a Monaco; qui compose l'ultima sonata, quella in re maggiore K 284, la sola tra queste ad essere pubblicata nel 1784. Queste sonate risentono molto dell'influenza delle sei sonate, dalla n. 21 alla n. 26, che Haydn scrisse in questi anni. Si può notare il reale legame tra la Sonata n. 23 di Haydn e la Sonata K 280 di Mozart. Allo stesso tempo è riscontrabile l'influenza di J.C. Bach, in particolare negli episodi espressivi e nelle battute introduttive dei movimenti rapidi.

Una seconda serie di sette sonate vide la luce tra il 1777 e il 1778, durante un lungo viaggio a Parigi: queste sono le sonate dal K 309 al 311 e dal K 330 al K 333. Le prime tre furono pubblicate a Parigi nel 1778, le altre a Vienna nel 1784: le sonate K 330, 331, 332 da Artaria e la K 333 da Torricella. Sedotto dalla sonorità dei pianoforti Stein scoperti ad Augusta, e nello stesso tempo influenzato dai musicisti della scuola di Mannheim, Mozart arricchì la propria scrittura pianistica ed introdusse in questa seconda serie di sonate nuovi effetti orchestrali.

Le tre sonate dell'op. 2, dedicate al “dottore in musica” Joseph Haydn, furono composte da Beethoven tra il 1794 e il 1795 e pubblicate a Vienna da Artaria nel marzo del 1796 con la dicitura “per clavicembalo o piano-forte”. Vennero eseguite la prima volta dal compositore stesso durante una serata organizzata dal Principe Lichnowsky davanti a Haydn. I giudizi furono tutti elogiativi tranne, sembra, quello di Haydn che, pur riconoscendo il talento del suo “allievo”, gli consigliò di “istruirsi ancora”.

La Sonata in mi bemolle maggiore op. 27 n. 1 fu composta tra il 1800 e il 1801. Venne pubblicata dall'editore Cappi di Vienna assieme alla seconda Sonata op. 27 n. 2, “Chiara di luna”, nel marzo del 1802 e porta la dedica alla Principessa Joséphine von Liechtenstein. Beethoven stesso incluse la dicitura “Quasi una fantasia” nel titolo delle due sonate poiché entrambe non seguono il tradizionale schema secondo il quale si ha un primo tempo in forma sonata e tre movimenti che seguono in successione veloce – lento – veloce.

**GOG**

**giovine orchestra genovese** onlus

Galleria Mazzini 1 primo piano

16121 genova

tel (+39) 010 8698216

fax (+39) 010 8698213

info@gog.it

www.gog.it



COMUNE DI GENOVA



REGIONE LIGURIA

---

con il contributo della

**COMPAGNIA**  
di San Paolo