

FABIO GRASSO

RACCOLTA DEI PROGRAMMI DI SALA per il ciclo integrale delle 32 Sonate di Beethoven eseguito fra il 2007 e il 2011 nella Sala Grande del Museo Borgogna di Vercelli per la Società del Quartetto

12/10/2007: primo concerto

Sonata op. 2 n. 1

Allegro

Adagio

Menuetto

Prestissimo

Sonata op. 2 n. 2

Allegro vivace

Largo appassionato

Scherzo: Allegretto

Rondò: Grazioso

Sonata op. 2 n. 3

Allegro con brio

Adagio

Scherzo

Allegro assai

Questo concerto inaugura la serie che proporrà l'integrale delle Sonate per pianoforte di Beethoven nel loro ordine cronologico, e che si completerà nelle prossime stagioni.

Il primo appuntamento comprende le tre Sonate dell'op. 2, scritte fra il 1793 e il 1795. Come quasi tutte le opere di questo periodo esse dovevano costituire per il compositore un biglietto da visita per la scena viennese sulla quale si era da poco affacciato, dopo aver lasciato la nativa Bonn nel 1792, accompagnato dall'illuminato augurio del conte Waldstein – "Lei riceverà lo spirito di Mozart dalle mani di Haydn".

Come è risaputo e come è naturale che sia, gli influssi mozartiani e haydniani sono effettivamente evidenti in svariati lavori degli anni che precedono il 1800, basti pensare ai primi due Concerti per pianoforte e orchestra, o al Quintetto per pianoforte e fiati, concepito proprio come una sorta di omaggio a quello mozartiano con identico organico. Ma anche in questo gruppo di opere, se ci si spinge oltre un'analisi superficiale della conduzione delle linee melodiche o del linguaggio armonico, non si può fare a meno di notare come certe tecniche di trattamento dei materiali abbiano poco a che fare con quelle di Mozart e Haydn, e presentino già una connotazione affatto personale.

Quasi certamente Beethoven era già così consapevole dei suoi mezzi compositivi da riuscire a dosare, per così dire, il "tasso di mozartianità" dei suoi lavori a seconda delle esigenze contingenti, se è vero come è vero che in questo stesso periodo nasce una serie di brani nei quali di chiaramente mozartiano o haydniano non vi è poi molto. È ad esempio il caso dei Trii op. 1, delle Sonate per violoncello e pianoforte op. 5 e di queste Sonate per pianoforte op. 2. La drammaticità patetica di alcune pagine, la razionalizzazione e la stringente coerenza dell'elaborazione tematico-motivica, la libertà nelle costruzioni formali, lo spiegato lirismo di certi movimenti lenti, l'exasperazione delle figurazioni strumentali, fatte assurgere per la prima volta nella storia della musica pianistica al rango di passi virtuosistici nel senso già pienamente post-settecentesco del termine, sono tutti tratti tipicamente

beethoveniani, che fanno qui la loro comparsa ad uno stadio iniziale, ovviamente non ancora giunti alla maturazione della produzione più tarda, ma nitidamente caratterizzati e riconoscibili come tali. Per rendersene conto basta assaporare il pathos del primo e del quarto movimento dell'op. 2 n. 1, o la quasi sinfonica energia sprigionata nel primo movimento dell'op. 2 n. 3, o ancora nel quarto di quest'ultima e nello Scherzo dell'op. 2 n. 2 le prime avvisaglie di quella vena sorridente ed umoristica, che vedremo sarà così importante in molti lavori successivi.

Si dirà che in una Sonata come l'op. 2 n. 2, in cui la componente brillante dei molti passaggi di agilità riveste indubbiamente anche una funzione ornamentale, la matrice haydniana non può essere ignorata. Occorre tuttavia non dimenticare che lo spessore tecnico-strumentale di quei passi e la consistenza delle motivazioni formali alla radice del loro utilizzo li allontanano decisamente dalla vezzosa galanteria prettamente decorativa del pianismo di Haydn.

Vi è infine almeno una pagina di queste Sonate ove ci è dato di scorgere la luce del genio beethoveniano già rifulgente in tutto il suo splendore. ed è la sezione intermedia dell'Adagio dell'op. 2 n. 3. Siamo in presenza del primo esempio di quei movimenti lenti che costituiscono degli autentici capolavori senza tempo, al di sopra di qualsiasi considerazione storico-stilistica, in cui lo spirito creatore sembra svelare, come in un'ineffabile intima confessione, segreti di abissale profondità e di sovrumana portata, carpitati ai più reconditi recessi di un universo penetrato dal suo volo irrefrenabile.

È come se in queste battute dalla scrittura di straordinaria e disinvolta modernità Beethoven cominciasse una meravigliosa parabola che si dispiegherà attraverso il Largo e mesto dell'op. 10 n. 3, l'ultima variazione dell'Andante dell'op. 26, il primo movimento dell'op. 27 n. 2 fino agli adagi delle op. 106, 110 e 111, per non citare la "preghiera" del Quartetto op. 132 e il Benedictus della Missa Solemnis. Il costante incedere del ritmo in trentaduesimi pare qui segnare l'inizio di un faticoso cammino, costellato dagli incisi di una melodia genialmente frammentata fra registri diversi, che acquisisce i contorni di un'implorazione ora sommessa ora accorata, per poi sciogliersi in una confortata espressione di ritrovata serenità.

È difficile non trasalire al pensiero che il non ancora venticinquenne compositore sembra proprio rivolgere un prodigioso sguardo profetico sul futuro del proprio tormentatissimo percorso esistenziale, dai cui momenti di più cupa disperazione egli riuscirà sempre a risollevarsi grazie all'incrollabile fede nell'azione redentrice della propria arte. La consapevolezza conoscitiva di un Assoluto che ad esempio per il Mozart della Jupiter sembra essere grazioso dono innato di una mente creativa privilegiata capace di rivelarlo con disarmante e sovrumana naturalezza, è per Beethoven una conquista tenacemente perseguita attraverso una poderosa umanissima tensione etica verso il bene supremo di kantiana memoria, la profonda ansia di comunicare la quale ad un'umanità spesso sì veramente sorda ci mostra tutta la commovente "filanthropia" o "humanitas" (nel senso ciceroniano del termine) di un personaggio che gli inutili cultori del pettegolezzo storico-musicale si sono compiaciuti di tramandarci come iracondo misantropo.

È in questa pagina dell'op. 2 n. 3 che avvertiamo appieno per la prima volta quella tensione e quell'ansia, e la successione cronologica delle Sonate per pianoforte ci offrirà un perfetto punto di osservazione per coglierle ed illustrarle nelle forme che andranno via via assumendo.

Fabio Grasso

19/10/2007: secondo concerto

Sonata op. 7

Allegro molto e con brio

Largo con gran espressione

Allegro

Rondò: Poco Allegretto e grazioso

Sonata op. 10 n. 1

Allegro molto e con brio

Adagio molto

Finale: Prestissimo

Sonata op. 10 n. 2

Allegro

Allegretto

Presto

Sonata op. 10 n. 3

Presto

Largo e mesto

Menuetto: Allegro

Rondò: Allegro

Le quattro Sonata beethoveniane proposte nel secondo appuntamento del ciclo, l'op. 7 e le tre dell'op. 10, scritte fra il 1796 e il 1798, mostrano molto chiaramente alcuni momenti di continuità ed altri di già evidente evoluzione rispetto alle prime tre dell'op. 2 ascoltate nel concerto precedente, alle quali faremo spesso riferimento anche in questa nota, dati i forti legami riscontrabili fra i due raggruppamenti.

Anzitutto osserviamo come l'op. 10 n. 1 e n. 2 segnino un primo distacco dall'impianto per così dire sinfonico a 4 movimenti per adottare quello sonatistico di tipo mozartiano a 3, in un caso (op. 10 n. 1) con la soppressione dello Scherzo, nell'altro (op. 10 n. 2) dell'Adagio – il movimento centrale dell'op. 10 n. 2 non è "ufficialmente" né un Minuetto né uno Scherzo, ma un Allegretto in 3/4 che ne ricalca forma e spirito, nella sua grande modernità armonica, timbrica e di conduzione contrappuntistica delle linee.

Queste scelte macroformali sono solo uno degli aspetti che ci inducono a considerare il gruppo delle prime sette Sonate, antecedenti alla prima veemente esplosione di beethovenianità più tipica rappresentata dalla Patetica (ottava Sonata op. 13), come uno straordinario e non lineare percorso creativo, sospeso come un ponte fra la personalissima rielaborazione di spunti provenienti da un passato legato a Bach, Haydn e Mozart, anticipazioni di tratti stilistici della propria maturità e presagi schubertiani.

Abbiamo sottolineato nella nota al primo concerto l'indipendenza compositiva già acquisita in questa fase da Beethoven rispetto ai modelli mozartiani e haydniani, ma anche, naturalmente, la sua ammirazione per quei modelli, che si manifesta talora sotto forma di omaggi musicali che egli si compiace di rendere loro. Ad esempio, quanto Beethoven dovesse aver amato la Sonata di Mozart in do minore K 457 e la collegata Fantasia K 475, lo possiamo intuire sia dall'op. 2 n. 1 sia dall'op. 10 n. 1, le cui frasi iniziali potrebbero a ragione essere ritenute un tributo all'incipit della Sonata mozartiana, pur essendo poi sviluppate in modo del tutto autonomo. È inoltre ben noto che Beethoven ammirava di Mozart soprattutto quel suo senso della tragicità così misurato e composto, eppure così potente, di cui l'accoppiata K 475 – K 457 è uno dei

più fulgidi esempi. Nei loro primi movimenti l'op. 2 n. 1 e l'op. 10 n. 1 paiono rievocare quel clima, trasfigurato poi nell'accresciuta concitazione dei loro movimenti finali (Prestissimo), nei quali lo spirito così beethoveniano dello Sturm und Drang comincia ad aleggiare coi suoi afflatti trascinanti. Non dimentichiamo che ancora nell'Appassionata op. 57, svariati anni dopo, possiamo trovare un'allusione, anzi quasi una citazione di un frammento melodico della Fantasia K 475 di Mozart, certo in un contesto di linguaggio che nel frattempo si è ormai radicalmente trasformato.

La Sonata op. 7 presenta alcuni elementi di affinità con l'op. 2 n. 2: si pensi al particolare gusto per la sovrapposizione di articolazioni staccate e legate negli Adagi (cosa che ritroveremo fra l'altro nell'op. 28), sia per il carattere dei loro movimenti finali, entrambi denotati dall'indicazione "grazioso", riferita appunto al loro andamento teneramente aggraziato e vagamente umoristico, a un tempo quasi omaggio al miglior Haydn e anticipazione di certi finali schubertiani, senza tuttavia escludere momenti di intensificazione drammatica nelle sezioni centrali in minore, con impennate della cifra virtuosistica. Un'importante evoluzione nella concezione dei rondò-sonata finali si compie in quello dell'op. 10 n. 3, il cui umorismo si fa decisamente più graffiante nel carattere eminentemente improvvisativo del brano, con ricerca di effetti bizzarri, di soluzioni inattese, di sorprese che seguono silenzi improvvisi. Ciò può essere in qualche modo ascritto all'eredità di un certo Haydn, ma sicuramente tanto nell'op. 7 quanto nell'op. 10 n. 3 ogni residua traccia di haydniana leziosità, intesa come strizzata d'occhio alla galanteria ornamentale settecentesca, lontanamente riecheggiata dalle volatine dell'op. 2 n. 2, viene del tutto eliminata, in una scrittura sobria ed essenziale, potremmo dire di sinfonica compattezza.

Un altro tipo di percorso evolutivo molto tortuoso riguarda i Minuetti o gli Scherzi: molto spesso in Beethoven il confine fra questi due termini è alquanto labile. È significativo a questo proposito il terzo movimento dell'op. 2 n. 1 (Minuetto) che nel Trio dapprima rievoca lo stile di un Minuetto bachiano, con la tipica ricerca di divergenza fra le linee, e poi si lascia trasportare in un movimento per accordi paralleli la cui tecnica pianistica ha quasi un sapore prechopiniano. Simili elementi di affascinante contraddizione emergono anche in movimenti corrispondenti di altre Sonate: il terzo dell'op. 2 n. 2 è uno Scherzo leggero e brillante, ma ancora con un inizio di Trio dalle sembianze bachiane; il terzo movimento dell'op. 7 non reca che la definizione di Allegro, e se la sua sezione principale ha la grazia di un Minuetto, il suo Trio fa invece pensare ad un più movimentato Scherzo, molto simile a quello dell'op. 2 n. 3 che è dichiaratamente uno Scherzo. Un discorso analogo vale per il terzo tempo dell'op. 10 n. 3, che però è intitolato Minuetto... Dall'ambito di questa sorta di possibile disputa, se vogliamo anche un po' sterile, si stacca il già citato Allegretto dell'op. 10 n. 2, molto anticonvenzionale, oltre che per i motivi già menzionati, anche per il fatto che le sue ripetizioni non sono identiche, come avviene di solito, ma sono scritte per esteso con sapientissime variazioni. La sua atmosfera, intima ed elegiaca, è già quella tipica di Minuetti e di Scherzi di alcune delle più mature Sonate di Schubert. Del resto tratti di atipicità in questa Sonata si riscontrano anche nel primo tempo, con la sua geniale "falsa" ripresa in re maggiore anziché in fa maggiore, e nel terzo, un rapido fugato la cui vivacità saltellante sembra evocare le sonorità di un ensemble di fiati.

Concludiamo con una nota sugli Adagi. Tutti i movimenti lenti di queste sette Sonate sono è superfluo dirlo, brani di grandissima raffinatezza melodica, armonica e strumentale; tuttavia due di essi si stagliano al di sopra degli altri, come vette supreme della produzione musicale di ogni tempo, e come stupefacenti premonizioni del futuro.

Già ci siamo soffermati ampiamente sull'Adagio dell'op. 2 n. 3 nello scritto che accompagna il programma del primo concerto – e ne ribadiamo qui, dato che abbiamo toccato più volte il tema, l'impressionante affinità, ancora una volta, con l'Adagio di una delle ultime e più profonde Sonate di Schubert, la D960 – ben si può capire, dunque, l'autentica venerazione che quest'ultimo nutriva per Beethoven.

Altrettanta attenzione merita il "Largo e mesto" dell'op. 10 n. 3. Per le sue dimensioni davvero considerevoli, per l'impegno che implica nel sostenimento di una melodia che si muove in modo così sofferto e faticoso, per la genialità delle invenzioni armoniche, per il pathos che lo percorre, per la capacità di esprimere, come già nell'op. 2 n. 3, il senso di un dolore immenso non ancora avvertito bensì solo presagito come dolore personale, ma già perfettamente compreso come dolore universale dell'umanità, e infine proprio per i segni di quell'insopprimibile pulsione filantropica alla consolazione di tale dolore, questo "Largo e mesto" si affianca all'Adagio dell'op. 2 n. 3 come il più autorevole antesignano dell'inarrivabile Adagio dell'op. 106. Nello spazio temporale che divide questi culmini la produzione beethoveniana ovviamente pullula di splendidi Adagi, e certo non vogliamo togliere nulla, ad esempio, a quelli dei Concerti per pianoforte e orchestra n. 4 e n. 5; ma se ci proponiamo di considerarli nell'ottica etico-estetica che abbiamo delineato, pensando alla connotazione catartico-redentiva e conseguentemente alla complessità strutturale che essa impone, prima delle op. 106, 110 e 111 e dei grandi ultimi quartetti è senz'altro all'op. 2 n. 3 ed all'op. 10 n. 3 che dobbiamo guardare per trovare gli esiti più significativi, e stupirci una volta di più della vertiginosa profondità dei pensieri che si affacciarono all'animo del non ancora trentenne compositore.

Fabio Grasso

16/5/2008: terzo concerto

Sonata op. 13 "Patetica" (1798/99)

Grave – Allegro di molto e con brio

Adagio cantabile

Rondò: Allegro

Sonata op. 14 n. 1 (1798/99)

Allegro

Allegretto

Rondò: Allegro comodo

Sonata op. 14 n. 2 (1798/99)

Allegro

Andante

Rondò: Allegro assai

Sonata op. 22 (1799/1800)

Allegro con brio

Adagio con molta espressione

Minuetto

Rondò: Allegretto

Il gruppo di Sonate proposto in questo e nel successivo concerto alterna elementi di dirimpente novità a recuperi di soluzioni già esperite nelle Sonate precedenti.

La Sonata op. 22 presenta un certo parallelismo con l'op. 7: un primo movimento brillante, in cui la strutturazione di frasi è quasi sempre molto simmetrica e, specie nell'Esposizione, di una sintetica asciuttezza più haydniana rispetto all'op. 7, con cui peraltro ha in comune anche il diffuso impiego di ottave ed accordi spezzati. Anche il carattere degli altri movimenti è per molti aspetti assimilabile a quello della stessa op. 7: un Adagio disteso e sereno, un Minuetto di narrativa dolcezza inframmezzato da un Trio più agitato (cui Schumann renderà omaggio in una sezione dell'Humoreske), e un ampio Rondò con tema principale dall'andamento grazioso, alternato ad episodi densi e concitati.

Per certi versi l'op. 14 n. 1 ricalca la macroforma dell'op. 10 n. 2: entrambe in tre movimenti, entrambe col tempo centrale non lento, ma Allegretto in modo minore, dai tenui colori intimamente elegiaci, percorso da sospiranti interrogativi e da trovate armoniche di grande modernità. Ma se nell'op. 10 n. 2 questa atmosfera pre-schubertiana è limitata al secondo movimento, qui si estende anche agli altri due, in cui l'andamento melodico e i procedimenti elaborativi sono improntati ad una rasserenata colloquialità e ad una misurata limpidezza, che sembrano anticipare il clima del secondo movimento dell'op. 90 – anche per la condivisa tonalità di mi maggiore.

Non dissimile in questo senso è anche il primo tempo dell'op. 14 n. 2, che tuttavia nei due movimenti successivi ritorna a tratti stilistici più consueti per Beethoven: un Andante in forma di tema con variazioni, come accadrà peraltro anche nel secondo tempo dell'Appassionata (con tecniche variative più evolute ma non molto diverse nella sostanza), e un Rondò dai toni divertiti che ricordano da vicino quello dell'op. 10 n. 3.

La più profondamente innovativa di queste Sonate è di certo l'op. 13 (fra l'altro la prima cui fu assegnato un titolo, Patetica, non beethoveniano, e anche questo testimonia che doveva aver colpito in modo particolare editore e pubblico). Dal punto di vista formale ciò che attrae l'attenzione è il fatto che per la prima volta un primo movimento viene fatto precedere da un'introduzione lenta (Grave), prassi in uso nella scrittura sinfonica dello stesso Beethoven e già anche di Mozart, ma non in quella pianistica. Per di più, questa introduzione non funge solo da semplice prologo estraneo alla forma-sonata vera e propria, ma ne fa parte integrante, al punto da essere ripresa all'inizio dello Sviluppo e nella Coda. A questa stessa soluzione formale in ambito sinfonico Beethoven arrivò solo molti anni dopo con la Nona Sinfonia, che come è noto per questo e per altri motivi segna una svolta epocale nella storia della musica sinfonica – tutte le introduzioni ai primi tempi delle precedenti Sinfonie

sono avulse dal corpo della forma-sonata, cioè non vengono più riprese nel corso dell'Allegro che le segue, fatti salvi dei richiami molto sottili: Questa considerazione fa capire ancora meglio l'importanza rivestita dalla comparsa di questo genere di architettura formale. Naturalmente è il grande contrasto, potremmo dire "stürmisch und drängend", fra il Grave e un Allegro già di per sé così ricco di pathos che è valso a questa Sonata il titolo che le è stato aggiunto, e che ben le si addice. Come accadrà anche nell'op. 31 n. 2 (Tempesta) ad un impetuoso primo movimento fanno da contraltare il magnifico lirismo degli Adagi (nel caso della Patetica un brano così celebre da non aver bisogno di essere commentato, se non per additarlo come simbolo lampante di una vena protoromantica che distingue la Patetica dalle Sonate coeve in modo davvero notevole), e da un Rondò finale in cui la drammaticità del primo tempo viene non tanto attenuata, quanto fatta percepire in maniera più misurata, come ad uno stadio più latente, senza tuttavia che il tono espressivo apparentemente più rassegnato ne sminuisca in alcun modo la cupa sconfinata profondità.

Fabio Grasso

12/6/2008: quarto concerto

Sonata op. 26 (1800/01)

Andante con Variazioni

Scherzo Allegro molto

Marcia funebre per la morte di un eroe

Allegro

Sonata op. 27 n. 1 Quasi una Fantasia (1800/01)

Andante – Allegro – Tempo I

Allegro molto e vivace

Andante con espressione – Allegro vivace – Tempo I

Sonata op. 27 n. 2 Quasi una Fantasia “Chiaro di luna” (1801)

Adagio sostenuto

Allegretto

Presto agitato

Sonata op. 28 “Pastorale” (1800/01)

Allegro

Andante

Allegro vivace

Rondò Allegro ma non troppo

Possiamo affermare che il programma di questo appuntamento beethoveniano è per quasi tre quarti nel segno della ricerca di innovazione formale. Desta una certa impressione notare come la forma-sonata vera e propria, cioè l'architettura musicale che domina incontrastata il repertorio strumentale dalla seconda metà del Settecento fino a Novecento inoltrato, compaia effettivamente questa sera solo a partire dall'ultimo movimento della penultima Sonata in programma, l'op. 27 n. 2 (le op. 26 e 27 n. 1 ne recano traccia solo nei finali a struttura ibrida fra Rondò e forma-sonata). Soltanto nell'ultima Sonata del concerto, l'op. 28 (detta un po' forzatamente Pastorale in virtù degli andamenti vagamente bucolici di parte del primo e soprattutto dell'ultimo movimento), ritroviamo le strutture canoniche nell'ordine abituale – peraltro in questa Sonata sono il secondo e il terzo tempo a brillare per originalità di scrittura, ricerca di effetti timbrici e di sorprese armoniche.

Di certo il sottotitolo beethoveniano “Quasi una Fantasia” dato ad entrambe le Sonate dell'op. 27 è molto significativo. La novità che emerge immediatamente all'ascolto della prima è che i suoi movimenti sono da eseguire senza soluzione di continuità. Essi sono poi a loro volta divisi in più sezioni, talora organizzate ad incastri A-B-A (cioè hanno sezioni ripetute inframmezzate da intermezzi). È vero che la macroforma rispecchia una successione di movimenti non lontana dalla normalità, abbastanza simile a quella dell'op. 101, ma l'analisi più dettagliata dei singoli blocchi rivela una forma che sembra quasi essere progenitrice dei futuri polittici schumanniani, con le reiterazioni variate e l'alternanza di episodi lenti o moderati ed episodi mossi.

Sia questa Sonata sia la precedente si aprono con un Andante: quello dell'op. 27, come abbiamo già visto accadere per svariati altri casi, influenzerà lo stile di molte Sonate di Schubert; quello dell'op. 26 è uno splendido tema con variazioni, che eserciterà importanti suggestioni soprattutto su Brahms. Iniziare la Sonata con un Andante con variazioni (cosa che ha un precedente di rilievo nella Sonata K331 di Mozart) consente a Beethoven di proporre anche qui una successione alternata di andamenti lenti e rapidi: al secondo movimento, uno Scherzo dai tratti ritmici molto risoluti, segue infatti la celebre Marcia funebre alla memoria di un eroe, sulle cui risonanze finali prende vita il vivace Rondò conclusivo. Quest'ultima è una concatenazione che sarà sì ricordata da Chopin nella Sonata op. 35, ma con opposti intenti espressivi: la marcia beethoveniana, una sorta di corrispettivo pianistico di quella della Sinfonia Eroica, è per l'appunto una solenne commemorazione dai toni altamente eroici, che sembrano quasi evocare una figura di statura sovrumana, dalle cui ceneri risorge il gioioso fremito alato delle figurazioni dell'ultimo tempo; niente a che vedere

dunque con l'accurata tragicità, l'espressione di un lamento disperato così profondamente umano nei confronti di un fato inesorabile, quali riscontriamo nella Marcia funebre di Chopin, al cui estinguersi può spirare solo il gelido, distaccato vento tombale che sibila nei vertiginosi enigmi armonici del Presto finale.

Il riferimento a questo aspetto della poetica chopiniana ci pare particolarmente adatto per ricollegarci alla Sonata op. 27 n. 2. Dobbiamo ammettere che molti dei titoli non beethoveniani delle Sonate sono decisamente indovinati, ma probabilmente "Chiaro di luna" non appartiene a questo novero. Quella che è forse in assoluto la più tragica delle Sonate di Beethoven, per quanto sicuramente a vocazione notturna, più che la dolcezza rassicurante degli argentei raggi lunari, dipinge l'immagine di una tetra notte senza luna né astri. Nel primo movimento (non più Andante ma addirittura Adagio) la voce che si eleva sugli uniformi arpeggi di do diesis minore, come su immote onde di un lago dormiente, sembra quasi parlare più che cantare, nella sua semplicità mestamente colloquiale, sommessa e rassegnata, con immensa potenza comunicativa, già sapendo che la sua invocazione è destinata ad infrangersi contro il muro di tenebra che la sovrasta, indifferente. L'Allegretto centrale è un effimero sorriso che prelude alla tempesta finale. Qui è come se un universale dolore represso esplodesse dando luogo a frenetici impulsi che potremmo a ragione definire tachicardici, come di un respiro disperatamente affannoso – la pulsazione ossessiva dei bassi e l'aritmico incalzare delle sincopi ne sono segni inequivocabili, sia pure in magistrale alternanza con zone di commovente distensione melodica, che ne temperano gli impeti più irrefrenabili.

Siamo di fronte a una delle più grandiose espressioni di quell'ideale di humanitas cui si accennava nel commento al primo concerto a proposito della valenza etico-filantropica della creatività beethoveniana. Così come anche Chopin nel Notturmo op. 27 n. 1 e nello Studio op. 25 n. 7, non a caso entrambi in do diesis minore, ed entrambi immensamente debitori nei confronti di questa Sonata, Beethoven illumina qui il volto sofferente ed implorante dell'umanità inascoltata ed oppressa dall'avverso destino, riabilitandolo però ed anzi sublimandolo con la luce di dignitosa compostezza e di nobiltà che la sua arte inarrivabile vi irradia.

Fabio Grasso

5/6/2009: quinto concerto

Sonata op. 31 n. 1

Allegro vivace

Adagio grazioso

Rondò: Allegretto

Sonata op. 31 n. 2 “La Tempesta”

Largo – Allegro

Adagio

Allegretto

Sonata op. 31 n. 3

Allegro

Scherzo: Allegretto vivace

Minuetto: Moderato e grazioso

Presto con fuoco

Il gruppo di Sonate dell'op. 31 è datato 1801-1802, cronologicamente a metà della serie delle 32. Lo connota una salda unità, dovuta al fatto che le Sonate n. 1 e n. 3 sono percorse da quella vena d'ispirazione sorridente e, a tratti, di spumeggiante brillantezza che già abbiamo incontrato in alcune delle Sonate precedenti: in questa disposizione esse sembrano rappresentare due momenti seppur diversi di solare serenità, cupamente inframmezzata dalla “tempesta” di suoni e turbamenti che si scatena nella più celebre n. 2, per l'appunto detta “Der Sturm”. Certo la maggiore fama di cui gode quest'ultima è giustificata da un impeto creativo di forza innovatrice innegabilmente superiore, che sembra ritagliare per le altre due un ruolo di nobili “ancelle”, il cui peraltro bellissimo sorriso racchiude come in uno scrigno i sentimenti di devastazione interiore evocati nella seconda, ora preludiandovi con una grazia non priva di venature umoristiche (nella n. 1), ora esorcizzandoli con toni di intima tenerezza ma anche di vivacità dionisiaca (nella n. 3).

Ciò non deve tuttavia indurre a sottovalutare il pregio musicale delle Sonate op. 31 n. 1 e n. 3, che, fra l'altro, costituiscono per il loro autore un importante laboratorio di sperimentazione compositiva.

La n. 1 è in sol maggiore, tonalità che Beethoven associa di norma alla sfera di una serenità espressa con accenti teneri o spensierati, quietamente colloquiali o sornionamente ammiccanti (si pensi alla Sonata op. 14 n. 2, al secondo tempo dell'op. 49 n. 1 e all'op. 49 n. 2, al Quarto Concerto per pianoforte, alla Sonata per violino e pianoforte op. 30 n. 3). In questo caso, Beethoven sembra appositamente scegliere materiali tematici di grande semplicità, diremmo minimali, dirottando, per così dire, la propria genialità dall'atto della creazione a quello dell'elaborazione ed all'artigianato compositivo. Sorprende vedere quanto la lezione pianistica di Clementi influenzi questa Sonata, sia nelle articolazioni strumentali (i passi in velocità a due mani nel primo tempo, le suddivisioni in terzine dell'Allegretto, in virtù delle quali, a dispetto della scansione temporale di base non velocissima, il brano finisce per acquisire ugualmente dimensione virtuosistica), sia nella concezione formale e nella strutturazione tematica dell'Allegretto stesso, che inizia come se fosse citato da un Finale di Clementi, ma che dal soffio creativo beethoveniano trae inevitabilmente una levità, una grazia ed un'eleganza sconosciute all'autore italiano. Il mestiere artigianale beethoveniano si apprezza soprattutto nel tratto caratterizzante del primo movimento, costituito da un'invenzione ritmica: lo sfasamento degli accordi principali fra mano destra (in levare) e sinistra (in battere). Questo espediente, unito all'accurata scelta dei modi d'attacco strumentali, basta a nobilitare e vivificare una melodia ed un percorso armonico di per sé volutamente al limite dell'insignificante.

Venendo agli aspetti sperimentali, è innanzitutto da notare come l'Adagio dell'op. 31 n. 1 sia costruito in modo diverso da tutti gli altri Adagi beethoveniani: privo di una vera sezione autonoma alla dominante, si basa su un tema semplicissimo che viene rivestito di fioriture talmente ornate da sfiorare intenzionalmente la ridondanza, probabilmente non senza un

sottile intento parodistico nei confronti di una certa vocalità operistica, che tuttavia non intacca minimamente la profondità espressiva del brano. È poi impossibile fare a meno di notare come la transizione alla Ripresa nel primo tempo preannunci un passo del tutto analogo nel finale della Waldstein, o come la sezione di sviluppo del terzo movimento venga richiamata da una frase del primo tempo della Sonata a Kreutzer per violino e pianoforte.

Curiosamente, sempre un movimento della Kreutzer, l'ultimo, presenta una evidentissima similitudine col finale della Sonata op. 31 n. 3, un movimento di tarantella sfrenatamente rapido, che dà colori sgargianti a quel carattere più moderatamente vivace e brillante che pure è già proprio del primo tempo, e al quale anche Schumann rende manifestamente omaggio in uno dei brani dell'Humoreske.

Questa è l'ultima Sonata beethoveniana ad avere quattro tempi perfettamente definiti e distinti: d'ora innanzi le sole tre Sonate restanti a quattro tempi (op. 101, 106, 110) avranno sempre qualche elemento di collegamento o qualche episodio introduttivo a segnare la transizione fra alcuni o tutti i loro movimenti. Peraltro l'op 31 n. 3 si differenzia dalle precedenti nove Sonate a quattro tempi per la mancanza di un Adagio, qui sostituito da un Allegretto in seconda posizione, esattamente come avverrà nella Settima e nell'Ottava Sinfonia (e certo questo Allegretto con funzione di Scherzo è molto più vicino alla raffinata giocosità di quello dell'Ottava che non alla tragicità incommensurabile di quello della Settima). Quasi a compensare questa mancanza, lo segue un Minuetto dalle melodie d'una dolcezza e d'un candore infantile davvero commoventi.

Il soprannome "Tempesta" fu dato all'op. 31 n. 2 dopo che Beethoven, pressato da un editore che lo interrogava su quale ne fosse la fonte ispiratrice, rispose alludendo vagamente alla Tempesta di Shakespeare. Che sia più o meno forzato, si tratta di un accostamento senz'altro indovinato. Ancor più del burrascoso primo movimento, sospeso fra slanci furienti e silenzi angosciosi, può valere a dimostrarlo quell'apparente calma con cui inizia e finisce il terzo, ancora una volta un Allegretto, ma ben diverso da quelli cui si è accennato sopra: in verità si tratta di una calma profondamente turbata da una neppure troppo sotterranea inquietudine. Quell'inizio e quella fine possono essere visti come una sorta di metafora musicale di un mare tristemente quiescente e rassegnato dopo il passaggio di furiosi uragani. I continui crescendo soffocati improvvisamente nel piano, la scrittura così nervosa, a ondate di ripetizioni ed accenti irregolari, con tumultuosi sbalzi dinamici, rivelano tutte le tremende pulsioni di un'anima intimamente tormentata, e pure sempre così capace di superare quei tormenti, elevandosi nei suoi voli ineffabili, come accade nell'estatica aura contemplativa dell'Adagio, che scioglie per un lungo attimo ogni turbamento in una lirica oasi di quiete, fra le più splendide che Beethoven ci abbia mai donato.

Fabio Grasso

6/62009: sesto concerto
 Sonata op. 49 n. 1 (1795/98)
 Andante
 Rondò: Allegro
 Sonata op. 49 n. 2 (1795/96)
 Allegro ma non troppo
 Tempo di Menuetto
 Sonata op. 53 “Waldstein Sonate” (1803)
 Allegro con brio
 Introduzione: Adagio molto – Rondò: Allegretto moderato
 Sonata op. 54 (1804)
 In Tempo d’un Menuetto
 Allegretto
 Sonata op. 57 “Appassionata” (1804/05)
 Allegro assai
 Andante con moto
 Allegro ma non troppo

Il programma di questo sesto appuntamento offre ricchissimi spunti di riflessione, accostando in una variegata successione Sonate poco frequentate come le “piccole” op. 49 e 54, a capolavori di enorme celebrità come la Waldstein e l’Appassionata. Solo su quest’ultima ci si potrebbe diffondere lungamente, essendo una delle Sonate più rivoluzionarie, emblema universale di tragicità, che si ricollega alla concezione mozartiana del tragico (i richiami alla Fantasia in do minore K. 475 sono evidenti), ma allo stesso tempo ne sovverte i canoni di apollineo equilibrio, soprattutto con il suo straripamento sonoro: l’uso massiccio di sonorità dense e potenti nella regione grave del pianoforte, e l’esplicita richiesta di lunghi pedali rendono questa Sonata il punto di partenza, straordinariamente moderno, di un filone pianistico che attraverso Liszt approderà poi nella scrittura novecentesca all’esplorazione dei confini fra suono e rumore. Anche sul piano dell’evoluzione formale questo è un brano di riferimento, non tanto per la connessione diretta fra l’Andante in forma di variazioni e l’infuocato Allegro finale, soluzione già sperimentata altrove, quanto per la costruzione del primo tempo, una forma-sonata che di fatto è a tre temi anziché a due – soluzione che diverrà quasi uno standard beethoveniano; ne valga come esempio principe il primo tempo della Nona Sinfonia.

Ma la notorietà dell’Appassionata è tale per cui ci sembra più opportuno privilegiare alcuni altri aspetti che il programma mette in luce, relativi alle Sonate meno conosciute ed eseguite. Uno di essi è l’anomalia dell’op. 54, Sonata in due soli tempi – le due op. 49, l’op. 54 sono le prime a presentare questa caratteristica, quasi un’esclusiva beethoveniana; a rigore anche l’op. 53 è in due tempi, anche se l’Adagio introduttivo al Rondò viene percepito con una notevole autonomia. Nessuno dei due movimenti dell’op 54 è riferibile alla forma-sonata (cosa evidentemente straordinaria per una Sonata): Il primo è una singolare forma ibrida, fondata su due sezioni, le cui ripetizioni variate dilatano l’abituale struttura di Minuetto con Trio verso un’architettura più ampia, analoga a quella del Rondò; il secondo appare simile ad una sorta di Studio, non lontano da Clementi, di sapore toccatistico ma nel tempo relativamente moderato di Allegretto, ed impreziosito da raffinati procedimenti imitativi.

Le due Sonate dell’op. 49 non sono valutabili ai fini dell’evoluzione dei percorsi compositivi, in quanto la loro stesura risale a qualche anno prima rispetto al periodo di pubblicazione delle Sonate ad esse vicine per numero d’opera. Entrambe recano il titolo (originale beethoveniano) di “leichte Sonate”, Sonata “facile” essendo in effetti quasi del tutto prive di particolari difficoltà tecniche; tuttavia sarebbe ingannevole considerarle scarsamente impegnative dal punto di vista della resa espressiva. Far risaltare appieno gli enormi pregi di questa scrittura apparentemente così elementare, richiede, oltre che cura del tocco e della timbrica, un’attenta riflessione su un lato della personalità beethoveniana forse un po’

sottovalutato, specie in ambito pianistico: esso risulta infatti più agevolmente rilevabile in certa produzione sinfonica e vocale.

Per comprenderlo può essere utile pensare al fondamentale ciclo liederistico “An die ferne Geliebte”, “All’amata lontana”, il cui ultimo Lied riesce ad evocare una sfera intima di straordinaria profondità attraverso una melodia di semplicità disarmante. Nel testo si chiede alla destinataria dei canti, l’amata lontana, di accettare queste melodie così semplici, sgorgate direttamente dal profondo del cuore, “ohne Kunst”, letteralmente “senz’arte”, ma ovviamente nel senso di “senza artificio, senza intermediazioni artefatte”. È un atteggiamento di spontaneità assoluta, di dono quanto mai generoso ed incondizionato di se stessi, di svelamento totale della propria sfera interiore, ben noto al proromanticismo tedesco: “ich möchte dir mein ganzes Innre zeigen”, “vorrei svelarti tutto il mio mondo interiore”, fa dire Goethe alla sua più enigmatica creatura, la misteriosa fanciulla Mignon, in un Lied del Wilhelm Meister (vero e proprio oggetto di culto da parte dei compositori del primo 800). Ne è presupposto una disposizione d’animo di consapevole quanto meravigliosa ingenuità, a tratti quasi ludicamente infantile. Non necessariamente in Beethoven questa inclinazione si limita ai più delicati momenti di intima confessione, anzi spesso si applica molto bene a quegli slanci appassionati di “philanthropia” di cui già abbiamo parlato nel primo di questi scritti, relativo alle Sonate op. 2; ne sono ad esempio permeati l’introduzione all’Inno alla gioia, il suo stesso incipit (per non dire la sua stessa genesi) e la sua conclusione trionfale, il roboante finale della Quinta Sinfonia, l’entusiastico crescendo che chiude l’Ouverture Leonora n. 3, la Fantasia Corale op. 80, alcune sezioni della Sinfonia Pastorale, e gli esempi potrebbero continuare. Certo il linguaggio delle Sonate pianistiche si presta meno ad espressioni così palesemente dirette, non necessariamente soggette al filtro della “Kunst” – in tutta la positività della sua accezione – rispetto a quello di opere legate ad un testo letterario, o cariche di espliciti significati ideali, ma ciò non toglie che possa esserne sporadicamente punteggiato (già alcuni passi delle Sonate finora ascoltate, dallo spirito particolarmente “grazioso”, lo testimoniano chiaramente). In queste due Sonate “facili” la trasparenza del tessuto musicale, che sembra far risuonare così dolcemente teneri ricordi d’infanzia, facilita la vibrazione di questa corda della spontaneità confidenziale. Davvero non ci sarebbe peggior ingratitudine ed insolenza, da parte di un esecutore, del mancato sforzo di andare incontro al genio che si assume il rischio di scoprire candidamente il suo animo. Un atteggiamento creativo che merita il più profondo ed amorevole rispetto, un impegno continuo nel cercare di coglierne la vera essenza e nel rifuggire da qualsiasi banalizzazione, magari indotta dalla facilità di lettura, da insulsi luoghi comuni o da preconcetti pseudofilologici.

Un approccio non dissimile richiede per certi versi anche la stessa Waldstein: nonostante la complessità strumentale e la ricercatezza armonico-formale (percepibile ad esempio all’analisi dei rapporti tonali d’affinità di terza instaurati fra i temi del primo tempo), la smagliante e gioiosa solarità del suo messaggio fa sì che inevitabilmente dalle sue pagine si avvertano talora spirare afflati di viva immediatezza espressiva, che sia nell’esuberanza della coda finale, o nei sussurri della transizione alla coda del primo movimento, non a caso ripresa proprio nell’ultima delle frasi di collegamento fra i Lieder di “An die ferne Geliebte”.

D’altra parte la Kunst beethoveniana appare in tutta la sua inarrivabile sapienza all’inizio del Rondò finale, che spiega molto efficacemente il sottotitolo secondario di “Aurora” che fu apposto alla Sonata. Dopo la quieta e quasi notturna Introduzione che lo prepara, il suo celebre tema compare in pianissimo, sorretto da un substrato di arpeggi avvolgenti, sui quali Beethoven indica espressamente un pedale lungo ed unico, che, per lo sconcerto dei contemporanei (e talvolta non solo), mescola volutamente armonie di tonica e di dominante. Ne scaturisce un modernissimo effetto timbrico, che davvero sembra dipingere sonoramente la luce soffusa ed indistinta dell’aurora e delle sue “rose dita” di omerica memoria, prima che il travolgente crescendo ne disperda le suggestive brume e liberi l’abbagliante fulgore di un luminosissimo e caldo mezzogiorno.

Fabio Grasso

25/6/2010: settimo concerto

Sonata op. 78 (1809)

Adagio cantabile / Allegro ma non troppo

Allegro vivace

Sonata op. 79 (1809)

Presto alla tedesca

Andante

Vivace

Sonata op. 81a "Les Adieux" (1809/10)

"Das Lebewohl" (Les Adieux): Adagio / Allegro

"Abwesenheit" (L'Absence): Andante espressivo

"Das Wiedersehen" (Le Retour): Vivacissimamente

Sonata op. 90 (1814)

– Mit Lebhaftigkeit und durchaus mit Empfindung und Ausdruck (Con vivacità e sempre con sentimento ed espressione)

– Nicht zu geschwind und sehr singbar vorgetragen (Non troppo veloce e sempre molto cantabile)

Sonata op. 101 (1816)

– Etwas lebhaft und mit der innigsten Empfindung (Poco vivace e col più intimo sentimento): Allegretto ma non troppo

– Lebhaft, Marschmäßig: Vivace alla Marcia

– Langsam und sehnsuchtsvoll (Lento e con struggimento): Adagio ma non troppo, con affetto

– Geschwinde, doch nicht zu sehr, und mit Entschlossenheit (Veloce ma non troppo, e con decisione): Allegro

Il settimo appuntamento di questa serie beethoveniana propone l'itinerario delle cinque Sonate attraverso cui si compie la fulgida transizione dall'apice del cosiddetto "stile di mezzo", rappresentato da Waldstein e Appassionata, all'inizio dell'ultima fase creativa, che ci schiude le innovazioni più rivoluzionarie e gravide di conseguenze future. Queste tappe ci riportano ad atmosfere, soluzioni formali e spunti ispiratori già incontrati in precedenza, e qui arricchiti di nuovi significati.

I temi del primo movimento dell'op. 78 e del secondo dell'op. 90 (entrambe in due tempi) sono caratterizzati da toni intimi e serenamente confidenziali, già sperimentati ad esempio nell'Andante dell'op. 26 o nel Minuetto dell'op. 31 n. 3, ma qui funzionali ad un melodismo di più ampio respiro, più narrativo e digressivo, che farà grande presa su Schubert. Se nell'op. 78 le esigenze elaborative di un primo movimento circoscrivono questa cantabilità distesa a determinate sezioni, nel secondo tempo dell'op. 90 essa diviene il tratto fondamentale di ogni parte del brano, la cui struttura formale di Finale "Rondò-Sonata" era comunemente associata ad andamenti e caratteri melodici ben più incisivi rispetto alla suadente dolcezza che qui pervade anche i segmenti elaborativi. La conclusione, enigmatica ed interrogante, sospesa ed evanescente, prefigura scenari futuri, in particolare dello Schumann più introspettivo.

Il gusto sporadicamente riemergente per una scrittura semplice, quasi infantilmente giocosa e spensierata, è preferibilmente associato, come già abbiamo avuto occasione di osservare nel commento all'op. 31, alla tonalità di sol maggiore. Il connubio si realizza nuovamente nell'op. 79, che pur nella leggerezza di una Sonatina riesce a proporre soluzioni strumentali, timbriche e ritmiche di grande interesse e potenzialità innovativa. La vena umoristica, già più volte individuata in parecchie altre Sonate, percorre discretamente il terzo movimento di questa, dopo aver brillato in modo ben più evidente nell'Allegro vivace dell'op. 78, dai colori accesi e cangianti, in cui il raggruppamento a due a due delle note nelle figurazioni più rapide dà luogo ad un vorticante balenio sonoro, irregolare e sfuggente (effetto che doveva essere ben presente a Liszt durante la stesura dello studio "Ronda di gnomi").

L'aura di elegiaca mestizia e rassegnazione percepita in quei gioielli che sono i movimenti intermedi dell'op. 10 n. 2 e dell'op. 14 n. 1 si respira anche nell'Andante dell'op. 79, autentica perla che nella sua semplicità e rarefazione sonora rivela una capacità evocativa molto più profonda di quanto ci si potrebbe attendere in una Sonata di non elevatissimo impegno quale questa. Lo stesso clima riaffiora poi a tratti nel primo movimento dell'op. 90 (in mi minore come l'Allegretto dell'op. 14 n. 1), in un contesto di composta severità, il cui senso della misura, nelle sonorità austere e controllate, nulla toglie alla profonda, latente drammaticità che lo permea.

La celeberrima Sonata op. 81a detta "Les Adieux", i cui titoli (L'Addio, L'Assenza, Il Ritorno) sono gli unici di tutto il corpus ad essere stati apposti personalmente dall'autore, si inserisce nella scarna serie di esperimenti per così dire proto-programmatici, in cui il compositore accosta esplicitamente un brano a un elemento extramusicale, con l'intenzione di evocarne in qualche misura sensazioni e ricordi – un caso ancora più famoso in questa prospettiva è evidentemente la Sinfonia Pastorale. Non vi è bisogno di sottolineare quante importanti strade della storia della musica abbiano aperto queste prime esplorazioni beethoveniane nel territorio di quella che verrà poi definito "musica a programma". Degli "Addii" ci limitiamo a notare come nel primo movimento l'attenzione di Beethoven si focalizzi, più che sui temi principali dell'Allegro in sé e per sé (l'esposizione è infatti concisa ed essenziale), sul modo in cui essi si relazionano e si combinano con l'inciso melodico-ritmico dell'Adagio introduttivo, vera cellula generatrice di tutto il materiale del movimento, rivelando così un approccio compositivo quanto mai proiettato verso il futuro.

Ci pare opportuno soffermarci di più sulla Sonata op. 101, una svolta capitale che per combinazione viene sottolineata anche dal numero d'opera, il primo a tre cifre. Si tratta del punto di arrivo della transizione di cui abbiamo detto all'inizio, e insieme del punto di partenza di un nuovo straordinario periodo che porta Beethoven alle vette della sua produzione più tarda, virtualmente romantica.

La macrostruttura in quattro movimenti, senza soluzione di continuità fra il terzo e il quarto, è aperta da un Allegretto "col più intimo sentimento", una riflessione auto-introspectiva punteggiata da interrogativi, risposte indecise, cambi di direzione improvvisi, come in un'autentica confessione di un'anima conscia del nuovo cammino che sta per intraprendere, e assorta nel ponderarne tutti i possibili sviluppi. A sorpresa, quasi senza cesura, data la stretta relazione tonale di terza cara alla nuova sensibilità ottocentesca, segue una vivacissima Marcia, un momento pienamente assertivo volto a dissipare i dubbi che si addensavano nei sinuosi percorsi melodici ed armonici del primo tempo – Schumann riprenderà questo modello nella Fantasia op. 17, facendo seguire una Marcia ad un primo tempo che è di fatto un'autobiografia spirituale. I successivi due tempi dell'op. 101 costituiscono il primo grande esempio delle vertiginose ascensioni dello spirito nell'ultimo Beethoven. Qui la funzione del contrappunto quale mezzo privilegiato di espressione di questi moti di elevazione viene definitivamente consacrata (peraltro già la sezione centrale della Marcia è nientemeno che in forma di canone). L'Adagio ha il ruolo di introduzione al Finale, con il quale instaura un rapporto analogo a quello fra primo e secondo movimento, ma ancora più enfatizzato: le sue frasi profondamente meditative, rarefatte e dilatate in figure canoniche (che precorrono il "Canto di ringraziamento di un'anima risanata", il sublime Adagio del Quartetto op. 132) sfociano nella reminiscenza del motivo iniziale della Sonata, utilizzato poi come volano per l'inizio scintillante del Finale. Un'intuizione particolarmente geniale: l'interrogativo con cui la Sonata aveva esordito riceve qui finalmente la risposta a lungo cercata. L'Allegro conclusivo, culmine emotivo del brano, è in forma-sonata, ma singolarmente ha come sviluppo una libera fuga, prova generale della grande fuga dell'op. 106, di cui anticipa la scrittura. La sofisticata tecnica compositiva si avvale di aumentazioni e di molti altri espedienti di modificazione dell'unica cellula tematica (che fa da soggetto per la fuga, oltre che da primo e secondo tema), di estrema incisività ritmica, costruita in modo da rendere possibili molteplici incastri contrappuntistici, che coi loro incalzanti inseguimenti

generano una sorta di festoso scampanio espanso su vari livelli dinamici, fino al gigantesco picco sonoro all'inizio della ripresa.

È stupefacente come questa Sonata, senza sprofondare mai negli abissi di tragicità più cupa come l'op. 106 o l'op. 110, riesca a descrivere un percorso interiore di tale profondità, capace di culminare in questa limpida esplosione di gioia così pura, straripante, incondizionata, gratuita, tanto più commovente in quanto frutto esclusivo dell'immaginazione di un uomo cui fu negata la gioia di udirla fisicamente, testimonianza ulteriore di una statura umana oltre che artistica decisamente inarrivabile.

Fabio Grasso

22/10/2010: ottavo concerto

Sonata op. 109 (1820)

Vivace, ma non troppo

Prestissimo

Gesang mit innigster Empfindung: Andante molto cantabile ed espressivo

Sonata op. 110 (1820/21)

Moderato cantabile, molto espressivo

Allegro molto

Adagio ma non troppo

Fuga: Allegro ma non troppo

Sonata op. 111 (1820/21)

Maestoso – Allegro con brio ed appassionato

Arietta: Adagio molto, semplice e cantabile

Il penultimo appuntamento di questa serie anticipa le ultime tre Sonate saltando l'op 106, che, in virtù della sua unicità, viene destinata al concerto di chiusura insieme alle Variazioni Diabelli op. 120.

Le op. 109, 110 e 111 formano un vero trittico, non perché debbano essere obbligatoriamente suonate insieme, ma perché, forse anche al di là delle stesse intenzioni di Beethoven, ognuna di esse rappresenta il traguardo di tre percorsi paralleli ma distinti che abbiamo seguito attraversando il corpus delle 32 Sonate.

Dopo l'esperienza unica dell'op. 106, il discorso pare ricominciare da dove era rimasto con l'op. 101. Anche nell'op. 109 il primo tempo, una scheletrica forma-sonata in mi maggiore (come l'incipit alla dominante della 101) innesca la dialettica fra toni intimamente espressivi e slanci energici ed incisivi, che lo Scherzo fa repentinamente balenare, seguendo senza soluzione di continuità, come la Marcia della 101. Ma il clima generale dell'op. 109 è marcatamente diverso: i forti contrasti della 101 fra la componente eroica, marziale, entusiastica, e i profondi dubitativi smarrimenti cedono nella 109 ad una vena introspettiva dai colori molto più sfumati. Il tema con 6 variazioni e coda che la chiude condensa in sé quei contrasti, ma li smorza drasticamente, alternando sì variazioni dagli andamenti molto differenti (raramente si incontrano variazioni tanto "variegate", anche con due tecniche variative diverse all'interno della stessa variazione), ma conservando anche nei momenti di maggiore vivacità, compreso l'immane episodio contrappuntistico, un'impronta di leggerezza e discrezione. Dunque il primo elemento del trittico si delinea come punto di arrivo di quel filone di brani (Adagio dell'op. 2 n. 2, vari tempi delle op. 14, 26, 78, 90 e altre ancora) dai sorrisi interiori di infinita dolcezza, sempre ravvivata da punte di ironia o elegiacamente velata di lacrime segrete: la commovente progressione armonica della seconda variazione e la semplicità così limpida e diretta dell'ultima pagina ne sono esempi splendidamente illuminanti.

Paradossalmente, proprio la semplicità potrebbe essere individuata come uno dei concetti chiave di questo trittico, i cui livelli di complessità compositiva toccano in realtà i più alti vertici che la musica di ogni tempo abbia mai raggiunto. Ma per l'ultimo Beethoven "einfach" (semplice) indica una struttura musicale pura, essenziale, immediata, il meno possibile materica, che getti le fondamenta di edifici intellettuali che divengono poi di inaudita densità costruttiva. Non si può non pensare alla categoria dell'einfach ascoltando la dolce cantabilità del primo tempo dell'op 110, che recupera la compiutezza della forma-sonata, ma presenta uno sviluppo che poco ha in comune con le stringenti costruzioni elaborative degli anni precedenti, con le sue discorsive e distese modulazioni in perfetta sintonia col tessuto armonico trasparente del movimento. Tuttavia, dopo lo Scherzo che ancora una volta segue a ruota come lampo d'ironia visionaria, tipica degli ultimi Scherzi non solo pianistici, ecco apparire una delle invenzioni formali più sorprendenti di Beethoven, che aveva avuto un precedente soltanto nella Quinta Sinfonia: la fusione di due movimenti. I celeberrimi Adagio e Fuga infatti non sono divisi ma si compenetrano, alternandosi in due ripetizioni. Siamo giunti

qui all'epilogo di quel percorso creativo autobiografico e filantropico, che passa per i grandi Adagi tragici (op. 2 n. 3, op. 10 n. 3, op. 101 e 106) con le relative "resurrezioni": dallo sprofondamento nel dolore più abissale si rinasce con la catarsi luminosa, generata soprattutto dal contrappunto delle Fughe, e con la volontà gioiosa e insieme disperata di condivisione dell'esperienza e di comunicazione di quell'esito catartico stesso. Nell'op. 110 l'effetto della successione Adagio – Fuga viene mirabilmente amplificato dalla reiterazione, con il secondo Adagio che spezza la melodia come in gemiti terribilmente affannosi, raffigurando scientemente l'avvicinamento alle soglie della morte, per poi risorgere nella seconda Fuga inversa, "a poi a poi di nuovo vivente", culminante nell'ineffabile esplosione di luce finale.

L'incessante sperimentazione sulla macroforma porta Beethoven a scegliere per l'op. 111, ultimo tassello del trittico, la struttura in due movimenti, il primo dei quali riesplora il tumultuoso senso del tragico che permea l'Appassionata, il Chiaro di luna, la Tempesta, e soprattutto la Patetica – non a caso, come il primo tempo di quest'ultima, è in do minore con introduzione lenta ricca di armonie di settima diminuita. Delle sopracitate Sonate si possono intravedere citazioni più o meno palesi, ma adattate ad una scrittura pianistica tesa ormai verso il futuro. Questo aspetto è qui al centro dell'attenzione di Beethoven: basta vedere come lo sviluppo si limiti ad un breve fugato, dal quale sgorga subito un crescendo impetuoso dalle sonorità e dalle articolazioni quasi lisztiane; è poi impressionante come la coda ricordi il finale dello studio di Chopin op. 10 n. 12 (La caduta di Varsavia), armonicamente e timbricamente, con il progressivo spegnimento del suono nella regione grave e la conclusione in maggiore. Proprio da queste ceneri sonore riemerge il do maggiore dell'Arietta con variazioni (non numerate). Il suo tema "molto semplice e cantabile", uno dei più splendidi esempi di quelle idee musicali eteree e distillate nella loro essenzialità estrema di cui si diceva, non funge soltanto da sorgente del consueto iter catartico così fortemente collegato all'esperienza di vita, ma sembra porre le basi per spingersi oltre, verso un'estrinsecazione di pensiero più oggettiva, come se di quell'Assoluto tante volte evocato e dipinto attraverso lo sguardo del proprio dolore e delle proprie rinascite Beethoven volesse ora mostrarci quasi una fotografia dai contorni più impersonali. L'inizio di questo Adagio è di una rarefazione onirica da cielo Empireo: il flusso del ritmo e dell'armonia, di una semplicità stupefacente eppure suscettibile di scavi profondissimi, si dilata a dismisura, generando un effetto che tornerà con pari efficacia in alcuni passi degli ultimi Quartetti e della Messa Solenne. Con un procedimento aritmetico di implacabile rigore le variazioni moltiplicano progressivamente le suddivisioni ritmiche, fino a raggiungere l'ebbrezza dell'apice della velocità nella terza; poi la densità ritmica si riduce di nuovo, ma senza privare le successive riesposizioni del tema, più o meno variate, dell'avvolgente presenza di complesse figurazioni, ricamate con gusto straordinariamente moderno: le microfioriture sono cerebralmente studiate in modo da evitare per quanto possibile ogni ripetizione, come in molta musica del 900 – e del resto la "variatio" è una costante di tutto il trittico, quasi ossessiva nelle op. 109 e 111. Tali figure vengono infine convogliate in due lunghi trilli, il primo come segnale dell'imminente conclusione, il secondo come mezzo di sublimazione finale di tutti quei rigogliosi movimenti verso la ri-semplificazione dell'ultima frase (forse solo nell'ultimo Skrjabin, quasi cento anni dopo, si ritroverà un simile impiego del trillo). Queste considerazioni ci inducono allora a pensare a questa Arietta come alla rivelazione musicale di un pensiero ontologico: la discesa dal puro Uno (ein-fach) al Molteplice e la risalita verso un'unità composita, sintesi pre-hegeliana dal sapore neoplatonico fra Uno e Molteplice, non potevano essere descritte meglio a parole, da qualsiasi pensatore di qualsiasi epoca e luogo, di quanto non riescano a fare le note di questo estremo testamento spirituale ed intellettuale beethoveniano, degno coronamento di un ciclo di musiche da sempre insuperato e per sempre insuperabile.

Fabio Grasso

2/12/2011: nono concerto

33 Veränderungen über einen Walzer von A. Diabelli op. 120 (1819, 1823)

Tema; 1. Alla Marcia maestoso; 2. Poco Allegro; 3. L'istesso Tempo; 4. Un poco più Vivace; 5. Allegro Vivace; 6. Allegro ma non troppo e serio; 7. Un poco più Allegro; 8. Poco Vivace; 9. Allegro pesante; 10. Presto; 11. Allegretto; 12. Un poco più moto; 13. Vivace; 14. Grave e maestoso; 15. Presto scherzando; 16. - 17. Allegro; 18. Poco moderato; 19. Presto; 20. Andante; 21. Allegro con brio; 22. Allegro molto alla "notte e giorno faticar" di Mozart; 23. Allegro assai; 24. Fughetta: Andante; 25. Allegro; 26. (Piacevole); 27. Vivace; 28. Allegro; 29. Adagio ma non troppo; 30. Andante, sempre cantabile; 31. Adagio, molto espressivo; 32. Fuga: Allegro; 33. Tempo di Menuetto moderato.

Sonata op. 106 (1817/18)

Allegro

Scherzo: Assai vivace

Adagio sostenuto

Largo – Allegro risoluto: Fuga a tre voci con alcune licenze

Certamente lo spazio di un programma di sala non può consentire di affrontare in modo soddisfacente neppure una minima parte degli innumerevoli spunti che offrono i due monumentali brani scelti per questo nono e ultimo concerto dell'integrale delle Sonate di Beethoven. Limitandoci dunque ad alcune considerazioni mirate, cominciamo col dire che la scelta di svincolare l'op. 106 dalla sequenza cronologica del corpus sonatistico è motivata dalla volontà di riservarle un posto speciale come quello conclusivo, atto ad esaltarne il ruolo di sintesi suprema di tutte quelle tensioni creative che abbiamo via via incontrato lungo il percorso delle Sonate. È parso quindi opportuno affiancarle un'opera che avesse quel suo stesso ruolo nell'ambito dell'altro grande filone pianistico beethoveniano, quello delle Variazioni.

Si può facilmente comprendere lo stupore di Anton Diabelli, editore e modesto compositore austriaco, quando nel 1823, dopo molti rinvii e ripensamenti, riceve da Beethoven la versione definitiva dell'op. 120, inimmaginabile risposta all'invito, rivolto nel 1819 a svariati compositori attivi sul territorio imperiale, a scrivere una Variazione per ciascuno su un breve Valzer dello stesso Diabelli, da pubblicare in una raccolta celebrativa dei talenti nutriti dalla patria austriaca. Dissipata la probabile perplessità iniziale per l'insipienza di quel valzer, Beethoven, comunque sempre incline alla sfida di dimostrare come si ricavano capolavori da materiali di consistenza minimale (si pensi all'Inno alla gioia), pianifica un ciclo di 33 Variazioni: una in più delle sue 32 Sonate e delle sue 32 Variazioni in do minore, nonché delle 32 Variazioni raccolte da Diabelli fino a quel momento dall'insieme di tutti gli altri autori già entrati nel progetto, come a voler dare un segno di superamento di se stesso, ma anche di distinzione e di inarrivabilità rispetto agli altri compositori coinvolti. Ne risulta una successione variopinta di "Veränderungen" - termine usato non a caso al posto di "Variationen", per significare "cambiamento", "trasformazione", più che semplice "variazione" -, in cui rivive tutta l'arte beethoveniana, dalla sperimentazione armonica, quanto mai ardita, all'elaborazione motivica, alla tecnica strumentale, al gusto per i contrasti di colore e di clima, alla ricerca formale: la sapienza e la complessità dell'architettura complessiva raggiungono vertici straordinari, e la loro resa all'ascolto è il vero indice rivelatore della riuscita interpretativa. Si tratta di un'autobiografia pianistico-compositiva, che oltre ad avvalersi dell'autocitazione (molte sono le Sonate riecheggiate) non trascura di rendere omaggio, serio o divertito, alla musica barocca, a Mozart, a Clementi, perfino a Cramer e soprattutto a Bach: i 32 brani che compongono le bachiane Variazioni Goldberg allungano qui la loro ombra solo apparentemente archetipica, scientemente superata anche in quantità con la quota 33. Di sapore bachiano sono poi i numerosi passaggi di natura contrappuntistica, nonché la presenza di ben due Fughe, la seconda delle quali, di imponenza paragonabile a

quelle delle grandi Sonate, sfuma nel Minuetto finale (eco dell'Adagio dell'op. 111) attraverso armonie sospese di arditezza inaudita.

Se l'op. 120 segna la nascita della tecnica di variazione moderna, riferimento obbligato per Schumann, Brahms e successivi continuatori e innovatori della tradizione fino al 900, la Sonata op. 106 si libra al di sopra della storia, come un volo irripetibile che si colloca fuori dal tempo.

La sua visionarietà profetica risalta attraverso una molteplicità di manifestazioni. Si pensi alla scrittura della grandiosa Fuga conclusiva, così come quella dello sviluppo fugato del primo tempo, improntata ad una modernità e ad un'audacia sconvolgenti, che esaltano come meglio non si potrebbe quella funzione catartica da sempre attribuita da Beethoven alla forma regina del contrappunto, e le fanno raggiungere qui una vera e propria apoteosi. Ma è soprattutto il lungo Adagio a contribuire alla generazione di quell'aura di sovratemporalità che avvolge la Sonata, per l'idea di sospensione temporale che le sue dimensioni e il suo lento fluire suggeriscono, per le stupefacenti preconizzazioni di armonie e sonorità brahmsiane e mahleriane, e per i suoi rapporti con gli Adagi delle ultime tre Sonate. Come abbiamo già notato nel commento precedente, ognuno di questi rappresenta il punto terminale dell'evoluzione di una delle attitudini spirituali e creative che animano i movimenti lenti delle Sonate precedenti: la serenità contemplativa nell'op. 109, il riscatto del dolore universale nell'op. 110, la meditazione pura sull'Assoluto nell'op. 111. Questi tre aspetti, già di per sé in relazione triadica di tesi, antitesi e sintesi, sono temperati in una sublime pre-sintesi nell'Adagio dell'op. 106, che col suo largo e a tratti quasi immoto incedere, enfatizzato dal contrasto con la bizzarra e guizzante irrequietezza dello Scherzo, passa dal più intenso struggimento lirico a linee dall'astratta essenzialità (il secondo tema si basa esclusivamente su un intervallo di quarta discendente, proprio come l'incipit dell'Arietta della 111 e la stilizzazione finale del tema delle Diabelli), da distese e rarefatte risonanze enormemente dilatate a stringenti drammatizzazioni, fino a quegli abissali smarrimenti da cui risorgere con sempre rinnovata forza vivificante. Questo universo musicale riflette in pieno, come mai altri, la spiritualità più profonda del suo creatore, e ci offre quella che è forse la più emozionante panoramica sull'infinito che la musica abbia mai conosciuto, e che "solo Beethoven", per parafrasare un commento di Diabelli, "avrebbe potuto donarci".

Fabio Grasso