

MICAT IN VERTICE

LA STAGIONE DI SIENA

98^a edizione

CONCERTI 2020-2021

VENERDÌ 11 DICEMBRE, ORE 21
PALAZZO CHIGI SARACINI

MICHELE CAMPANELLA pianoforte

Ludwig van Beethoven

Bonn 1770 - Vienna 1827

Sonata per pianoforte n. 30 in mi maggiore op. 109 (1820)

Vivace, ma non troppo

Prestissimo

Gesangvoll, mit innigster Empfindung.

[Molto cantabile ed espressivo]

Sonata per pianoforte n. 31 in la bemolle maggiore op. 110 (1821)

Moderato cantabile, molto espressivo

Allegro molto

Adagio, ma non troppo

Fuga. Allegro, ma non troppo

* * *

Sonata per pianoforte n. 32 in do minore op. 111 (1821-22)

Maestoso. Allegro con brio ed appassionato

Arietta. Adagio molto semplice cantabile

Beethoven. Ultime sonate

a cura di Anna Passarini

Le sonate op. 109, 110 e 111 per pianoforte di Beethoven non entrarono immediatamente a far parte del grande repertorio pianistico viennese ed europeo, nemmeno dopo aver superato le prime perplessità di critici e musicisti, com'era accaduto per le sonate op. 31 "Waldstein" e "Appassionata". Le sonate per pianoforte dell'ultimo periodo beethoveniano incontrarono il favore del pubblico e raggiunsero l'assimilazione nei lavori dei compositori successivi solo molto tempo dopo, rispetto ad altre opere tarde dello stesso autore, ad esempio i quartetti per archi. Secondo Charles Rosen «Le ultime sonate sono più radicali, [...] sono lavori di profonda serietà, e [...] prendere piacere nell'ascoltarle richiede un tipo di partecipazione attiva che precedentemente una sonata per pianoforte non aveva mai richiesto»¹.

Sonata per pianoforte n. 30 in mi maggiore op. 109

La sonata è composta nel 1820 ed è dedicata a Maximiliane Brentano, figlia di Franz Brentano, fedele e generoso sostenitore del compositore a Vienna.

In netto contrasto con le dimensioni imponenti delle precedenti sonate, la costruzione del primo movimento della sonata op.109 colpisce per la sua estrema sintesi: il primo dei due temi si esaurisce nei primi 7 secondi.



The image shows the beginning of the first movement of Beethoven's Sonata for Piano No. 30 in E major, Op. 109. The score is written for piano and consists of two staves. The right hand plays a melody of eighth notes, while the left hand provides a simple harmonic accompaniment of eighth notes. The tempo is marked "Vivace, ma non troppo" and the performance instruction is "Sempre legato". The dynamics are marked "p dolce" and "cresc.".

Fig.1

La melodia di apertura, completata da una semplice armonia, consiste in una serie di quartine suddivise tra la mano destra e la mano sinistra del pianista. È costruita su un intervallo di terza ripetuto, che diverrà una specie di sigillo identificativo dell'intera sonata. La prima svolta si ha proprio dopo le prime 8 battute, segnate da un cambio

¹ In "Le sonate per pianoforte di Beethoven" editore Astrolabio Ubaldini, Roma, 2008

di tempo, *Adagio*, e di carattere, più lirico, in cui si espone il secondo dei due temi. Il ritorno al tempo *Vivace* dell'incipit marca l'inizio dello sviluppo, in cui viene elaborato il materiale melodico esposto nei due temi. Prima di passare alla toccante coda che conclude il movimento, Beethoven sembra voler esplorare l'intera gamma sonora riproducibile sullo strumento, portando l'esecutore alla divaricazione estrema delle mani sulla tastiera, facendolo risuonare nella sua completa estensione, nei limiti previsti dagli strumenti a tasto dell'epoca. Il secondo movimento, *Prestissimo*, sembra scaturire direttamente dal primo nonostante le differenze sul piano armonico (si passa alla tonalità di Mi minore), metrico (da un tempo semplice ternario al suo complementare tempo composto binario) e dinamico (da *p* a *ff*). Nelle prime 8 misure è presentato un basso di passacaglia, una melodia discendente esposta nella zona grave dello strumento, su cui si impone una melodia ascendente alla mano destra. La trama si fa via via più fitta e angosciosa: l'autore insiste sulla stessa idea ritmica e tematica, finché il basso di passacaglia ritorna in evidenza all'acuto sotto forma di canone con accompagnamento di ottave percussive nel grave. Ma il vero e proprio *coup de théâtre* arriva verso il finale della sonata: la doppia didascalia in tedesco e in italiano² in apertura al terzo movimento comunica all'esecutore la particolare cura riposta dall'autore sul tema, a cui seguiranno 6 variazioni, momento culminante di tutta la sonata. Beethoven aveva fatto ricorso alla forma del tema con variazioni nella Terza Sinfonia "Eroica" e nel quartetto per archi op.74, ma mai prima di allora in una sonata per pianoforte.



Fig.2

Il tema è disarmante per la semplicità. È articolato in due frasi di 8 battute ciascuna e l'andamento in tempo ternario con un appoggio sulla seconda nota, allungata dal punto di valore, è quello tipico della Sarabanda. La prima variazione mantiene il tempo e ne sottolinea il lirismo, procedendo a passo di valzer lento. La variazione n. 2 con-

² Gesangvoll (lett. pieno di canto), mit innigster Empfindung (con il più intimo sentimento); Molto cantabile ed espressivo

trappone due figure distinte: il movimento alternato tra mano destra e mano sinistra, presentato nel tema iniziale della sonata (Fig.1) e il canone alla mano destra contrassegnato dall'indicazione "teneramente", che combinati insieme concludono la seconda variazione. In contrasto con le variazioni precedenti, la terza rappresenta una frattura, enfatizzata dal cambio di tempo, *Allegro vivace*. Elementi diversi del tema passano da una mano all'altra in un contrappunto doppio all'ottava, come fosse un'invenzione a due voci. La quarta variazione è ricondotta al tempo e al carattere del tema, variato ora in una trama quasi polifonica. La variazione successiva è in stile fuggato, che non lesina forti, fortissimi e sforzati, prima di concludersi in un finale ad eco. La sesta e ultima variazione riporta il tema al contralto, mentre nelle altre voci si infittisce la trama ritmica passando dal doppio del valore della durata iniziale, alla terzina, alla sestina fino ai trentaduesimi, che in un lungo crescendo di tensione portano a un esteso trillo della mano destra prima degli arpeggi e delle scale prima della fase finale in diminuendo, che termina in un'atmosfera di distensione e raccoglimento.

Sonata per pianoforte n. 31 in la bemolle maggiore op. 110

Secondo il manoscritto, la Sonata op. 110 è stata composta nel dicembre 1821 e pubblicata l'anno seguente per l'editore Schlesinger di Berlino. Ciò che incuriosisce è la mancanza della dedica, fatto insolito in Beethoven.

Se la sonata precedente era costruita sull'intervallo di terza, quella in La bemolle maggiore è incardinata sull'intervallo di quarta, come appare evidente nelle prime 4 battute a 4 voci in apertura alla sonata:

Moderato cantabile molto espressivo. Componirt im Decbr. 1821.

p con amabilità (sanft)

Segue il primo tema in un clima di tenerezza, semplicità e affetto, come specificato nella didascalia *sanft, con amabilità*. Il tema è accompagnato da arpeggi veloci alla mano sinistra, secondo uno schema armonico strutturato di 4 battute in 4 battute. Il secondo tema in Mi bemolle maggiore, tonalità della dominante di La

bemolle maggiore, in perfetta regola con i dettami classici della sonata sin dai tempi del padre della sonata, Franz Joseph Haydn, confluisce in due battute di misteriosa sospensione del discorso narrativo e lascia spazio allo scuro e malinconico sviluppo. La ripresa fonde elementi dei due temi iniziali facendo riapparire il primo tema lirico alla mano destra, in acuto, e al basso le quartine del secondo tema, esposte in precedenza. Dopo una breve coda che richiama per l'ultima volta il tema iniziale nelle voci interne, in una scrittura del tutto simile alle primissime 4 battute, irrompe l'*Allegro molto* del secondo movimento. Si tratta di uno Scherzo con Trio, unico momento umoristico delle ultime sonate di Beethoven. Qui il compositore offre all'orecchio dell'ascoltatore la citazione più che mai evidente di ben due canzoni popolari, sicuramente note al pubblico dell'epoca. Le prime 8 battute sono dedicate alla melodia discendente di "Uns're Katz' hat Kätzchen g'habt" [La nostra gatta ha avuto i gattini].



A poche battute di distanza la melodia discendente della canzone da osteria "Ich bin lüderlich" [Sono un cialtrone]:



Il Trio prosegue sulla china bizzarra e divertente dello Scherzo, anche se in maniera più raffinata, ponendo all'esecutore qualche difficoltà tecnica. Il Trio, infatti, sovrappone una melodia discendente alla mano destra su un ritmo sincopato ascendente della mano sinistra: la capacità di coordinazione necessaria è notevole. Il tutto è distribuito su tre registri estremi dello strumento, che porta a incrociare le due mani di continuo in un gioco che richiede molta concentrazione. La coda dopo la ripresa è concisa

e rarefatta e introduce come si conviene l'Adagio dell'ultimo movimento, il cuore drammatico della sonata. Come si riscontra dal manoscritto, pieno di cancellature e ripensamenti, la prima pagina del terzo movimento non fa che "parlare" all'esecutore. Sono presenti molte didascalie e indicazioni tecniche, dinamiche, agogiche, d'espressione... delle vere e proprie note di palcoscenico. Nonostante il chiaro contesto armonico di La bemolle, viene ripetuto quasi ossessivamente un suono estraneo alla tonalità dichiarata (la bequadro), per ben 27 volte, producendo un effetto timbrico che sul clavicordo dell'epoca sarebbe dovuto risultare più come una prolungata vibrazione, piuttosto che come una percussione dell'odierno strumento a tasto. Tale passaggio conduce all'*Arioso dolente - klagender Gesang [canto lamentoso]* in La bemolle minore, presentato su una melodia che ricorda molto l'aria della Passione secondo Giovanni di Johann Sebastian Bach "Es ist vollbracht". Segue la prima *Fuga*, la più complessa e intellettuale delle forme musicali della tradizione, costruita su intervalli di quarta ascendente, intervallo chiave dell'op.110. Segue un graduale incremento di voci e di intreccio delle linee, unito a un ispessimento della tessitura e scorrevolezza nel flusso del discorso musicale, arrestato da un ampio arpeggio su un accordo tensivo e interrogativo di settima di dominante, che porta al secondo *Arioso*, ma questa volta "perdendo le forze, dolente – ermattet, klagend [esausto, lamentoso]", spezzato da un gran numero di pause, che ne rendono faticoso lo svolgimento. La zona di confine e di transizione alla seconda delle due fughe presenti in questo movimento è affidata alla ripetizione, in forma di accordo prima e di arpeggio poi, di un luminoso Sol maggiore. Ritorna, dunque, il motivo inverso della fuga, che dopo un incremento contrappuntistico sfocia in un trionfale La bemolle maggiore con accordi sforzati e in fortissimo.

Sonata per pianoforte n. 32 in do minore op. 111

Con l'opera 111 per pianoforte Beethoven conclude il ciclo delle sonate dedicate a questo strumento, genere che ospita le innovazioni più ardite e le sperimentazioni compositive più radicali durante tutto l'arco creativo dell'autore e che più di altri subisce una massiccia ristrutturazione sia formale che concettuale: in Beethoven la sonata per pianoforte da genere di pubblico

consumo diventa una astratta meditazione personale, che non venne affatto capita dai suoi contemporanei. A prova di tale incomprensione è la domanda, che l'allievo Schindler porge al Maestro, volendo sapere come mai non avesse composto il terzo movimento della sonata, a cui il maestro avrebbe risposto in modo ironico: «Non ne ho avuto il tempo». La stessa perplessità legata all'insolita architettura formale della sonata viene espressa anche dall'editore Schlesinger, che lo sollecita nell'invio dell'ultimo movimento dell'opera.

Come accade per l'ultima sinfonia, la Nona, anche l'ultima sonata per pianoforte è dedicata all'Arciduca Rodolfo, il maggiore protettore di Beethoven. La sonata si articola dunque in due soli movimenti, il primo in forma sonata, drammatico, in do minore, tonalità legata ad alcune opere decisive del compositore (Sonata op.13 "Patetica", l'Ouverture "Coriolano", la Quinta Sinfonia...), il secondo, tema con variazioni, celestiale, in do maggiore. Il primo movimento, *Maestoso*, sembra riproporre lo stile tipico del periodo eroico dell'autore: sonori accordi dissonanti, derivati da un tuffo discendente di settima, ripetuti per tre volte su piani tonali differenti, che sintetizzano in soli tre episodi tutto il materiale sonoro disponibile sulla tastiera. Si tratta di tre accordi di settima diminuita, la sovrapposizione di suoni più tensiva e ambigua dal punto di vista della consequenzialità del discorso armonico, presenti in tutti gli snodi strutturali più importanti: la fine dello sviluppo, l'inizio della ripresa e l'inizio della coda. Il primo tema dal carattere imperioso viene riproposto, variato, con grande insistenza prima di venire interrotto da una brevissima idea contrastante, subito variata anch'essa, individuabile come secondo tema. Lo sviluppo presenta il tema al basso, alla mano sinistra e l'inversione del secondo tema all'acuto, alla mano sinistra. Nella coda ritorna ancora una volta il materiale dal primo tema, trasformato in un mormorio indistinto nella zona grave che si spegne in pianissimo. Si apre la scena sull'*Arietta*, in netto contrasto con quanto udito fin qui. Il tema è "semplice e cantabile" e gli accordi che lo accompagnano sono quasi tutti in posizione fondamentale, a dare una sensazione di chiarezza e sicurezza consonante. Le prime tre variazioni sono trasformazioni operate attraverso la suddivisione ritmica del tema, che ripropone il modello di una nota lunga, seguita da una breve, provocando un effetto di accelerazione generale. In specifico la famosissima variazione n.3

sembra anticipare in modo sbalorditivo lo stile jazzistico degli anni Venti del secolo successivo. Il processo di astrazione e riduzione all'essenza del materiale di partenza continua nelle successive quarta e quinta variazione, in cui lo schema originario viene elaborato e il contenuto viene redistribuito variandone il timbro e accentuandone, isolandoli, gli aspetti salienti. L'estremizzazione della scansione ritmica lascia il passo a una completa staticità e immobilità, l'accompagnamento si polverizza in un lungo trillo sulla dominante di do, su cui è sospeso il tema, che assume secondo Thomas Mann il significato di «un addio per sempre, così dolce che gli occhi si riempiono di lacrime».

BEETHOVEN e ADORNO

di Michele Campanella

Lectio magistralis tenuta in occasione del conferimento della laurea honoris causa a Michele Campanella da parte dell'Università Federico II di Napoli³

Il nome di Beethoven rappresenta e testimonia meglio di qualunque altro la presenza e la vitalità della musica europea nel mondo e ne racconta in una sola parola la forza che tuttora ci trasmette. Prima di Beethoven hanno vissuto e operato sommi musicisti, degni di rispetto e amore, ma nessuno prima di lui aveva espresso al di là della musica una personalità che si imponesse nel tempo, fino ai nostri giorni. Nessuno, includendo Mozart e Bach, Scarlatti e Haydn, ha veicolato attraverso le opere musicali un carisma così imponente. Con Beethoven la storia della musica comincia a raccontare non soltanto suoni, ma anche vite, caratteri, visioni del mondo. Beethoven è il primo artista che si impone alla società in piena autonomia di giudizio e in completa libertà creativa. A riprova di ciò, quando rinuncia a quest'ultima e scrive musica indirizzata a necessità occasionali, Beethoven conosce alcune clamorose cadute di qualità. Se ripensiamo a quanto invece i committenti siano stati decisivi per la nascita dei capolavori - la chiesa per Bach, i re, i nobili e i mecenati per Scarlatti, Haydn e Mozart - è impressionante pensare che le cime più alte della creazione beethoveniana non sono state sollecitate altro che dalla spinta interiore del musicista.

Per arrivare alle vette Beethoven è partito da un livello che poco si distingue dalla musica di media qualità del suo tempo: prudentemente la numerazione "ufficiale" delle opere esclude le sue prime composizioni, per avviarsi soltanto quando i tempi furono maturi. L'idearomantica di un genio che si manifesta sin dall'inizio è una bella illusione. Per chi nasce con un talento è inevitabile un periodo di apprendimento più o meno lungo, durante il quale i frutti prodotti sono a fatica riconducibili all'immagine che colleghiamo al musicista maturo. Beethoven non fa eccezione alla regola e al contrario, se c'è qualcosa che ci emoziona in lui, è proprio l'impressionante distanza che esiste tra i lavori giovanili e le ultime opere. Il genio, o meglio il carisma, è sì un dono di Dio ma non può e non deve escludere un profondo lavoro di emancipazione, che gradualmente definisce

³ In "Suono, meditazioni e divagazioni di un musicista fuori dal coro", edizione Castelvecchi Roma, 2019

la personalità dell'artista. Nella seconda metà del Settecento la grammatica e la sintassi musicale sono patrimonio condiviso di una falange di musicisti, professionisti e dilettanti. La tonalità, attraverso la sincronica opera di grandi compositori, raggiunge ormai una stabilità tale da aprire spazi immensi a disposizione della fantasia, terreno fertile per grandi imprese. Tra Salieri e Mozart la differenza non sta nel linguaggio che viene usato da entrambi, bensì soltanto nella distanza tra l'onesto professionista e il genio.

Beethoven giunge proprio nel momento storico in cui Haydn e Mozart sono ancora nel pieno delle loro forze, con la strada della Forma Sonata solidamente tracciata, già onorata da tanti capolavori. Il carattere orgoglioso di Beethoven, la sua fierezza, non indulge in atteggiamenti pruni, degni di un discepolo. Il solo fatto di trovarsi a Vienna lo pone immediatamente davanti all'inevitabile confronto. Beethoven non conosce la timidezza che comprimerà per anni il talento di Franz Schubert, un po' troppo ossequioso verso gli ammirati maestri, e procede per la sua strada, sempre più certo di essere nel giusto, anche quando incomincia ad allontanarsi dalla fresca tradizione.

Ma l'uomo è capace di fondare nuove strutture musicali senza tradire la *forma mentis* del suo tempo, ingigantendo sempre più l'edificio sonoro attraverso una rigorosa coesione. Ogni nuova Sonata per pianoforte è un passo in avanti di una irresistibile progressione, dove la creazione successiva non assomiglia mai alla precedente. Oserei dire che Beethoven, più che creatore di nuove melodie, è creatore di nuove forme, nelle quali le melodie - i temi conduttori - sono sempre più connaturati alla forma. Per questo motivo è fondamentale, in occasione di esecuzioni integrali di Sonate, Quartetti, Sinfonie seguirne l'ordine cronologico. Per questo stesso motivo è irresponsabile arrogarsi il diritto di eseguire le opere tarde di Beethoven senza aver conosciuto a fondo il percorso che lo ha condotto sino a lì.

Ma va anche detto che la forma si definisce a tutto tondo con il carattere del brano. Le categorie del Settecento per le quali l'Allegro, l'Andante, l'Adagio e così via, sono codificati nel loro andamento, secondo la teoria degli affetti, vengono cancellate in modo definitivo da Beethoven, nella più completa libertà espressiva di atteggiamenti e toni emotivi. Soltanto questo elemento basterebbe a dire che peso ha avuto la sua figura nella storia della musica, per il quale essa si può dividere in un "prima

di Beethoven” e in un “dopo Beethoven”. Una figura dunque che rivoluziona il procedere della storia della musica con un percorso solitario che per paradosso si allontana inesorabilmente dall'ambiente musicale che vive intorno a lui, e rifiuta la “modernità” di Rossini trionfante a Vienna con il *Tancredi* tanto quanto il romanticismo nascente di Carl Maria von Weber.

L'immagine che ci siamo confezionati nel tempo ci parla di un uomo sempre corrucciato. Non mancano numerosi aneddoti e racconti genuini sul suo carattere scontroso. Non possiamo nascondere che avere rapporti sereni e duraturi con Beethoven deve essere stato difficile. A molti deve essere apparso come un orso fuori di testa. Ma se si va a leggere con attenzione la sua biografia ci si rende conto che la cosa non è così semplice. Beethoven aveva un terribile bisogno di affetto e di amore, di amici, di una moglie, di una famiglia e il dolore di non poter realizzare le sue speranze, unito alla menomazione che lo isolava dal mondo e di cui si mortificava assai, lo hanno inselvaticito. Ma alcuni che hanno avuto la fortuna di dialogare con lui nelle condizioni giuste si sono resi conto che Beethoven era un uomo di immensa generosità, al limite, anzi oltre il limite dell'ingenuità. Sono convinto che il suo carattere, e non lo confondo con la sua anima, la sua impossibilità di adattarsi alle regole della buona società sono molta parte dell'intransigenza della sua musica, quella intransigenza che rende l'immagine di Beethoven irripetibile. Voglio dire che lo stesso talento musicale caduto dal cielo in un altro uomo di carattere più docile, non avrebbe prodotto i risultati che amiamo. Non avendo la necessità di essere invitati a casa sua per una cena nauseabonda da lui preparata, possiamo rallegrarci anche dei suoi “difetti”. Spesso ho suggerito a me stesso e ai miei studenti che per suonare Beethoven occorre un po' di maleducazione, un po' di arroganza, un po' di prepotenza. Sottrarre queste intemperanze non giova alla causa...

Ho letto qualche tempo fa il volume che raccoglie tutti gli appunti su Beethoven preparati per trent'anni da Theodor Wiesengrund Adorno. Essi sono senz'altro le cose più importanti che siano state scritte sull'argomento, ma è estremamente significativo che il libro a cui erano destinati non abbia visto la luce. Una consultazione comparata di Rosen, Carli Ballola, Cooper, e persino delle poche righe di Glenn Gould, danno un quadro sufficiente per poter affermare che, nonostante gli sforzi di numerosi ed ammirevoli studiosi, la domanda così centrale - come Beethoven sia giunto

al tardo stile ed in cosa esso consista - non ha ancora trovato risposta. Spiegazioni parziali non ne mancano e Adorno formula ipotesi di straordinario interesse, ma sono frammenti di un quadro che non ha raggiunto la sua sintesi. Per non parlare dell'argomento più spinoso, la *Missa Solemnis* - mistero nel mistero - che si stacca in modo marcato dal linguaggio delle ultime opere.

Il lavoro preparatorio raccolto per tutta la vita dal filosofo tedesco, allo scopo di pubblicare un libro "definitivo" sul sommo musicista di Bonn, ha grandissimo merito nell'aver posto una serie di interrogativi nei quali certamente si trova la chiave di lettura, l'approccio giusto per comprendere il tardo periodo beethoveniano. Tuttavia, anche se si trovassero risposte a problemi parziali, la rivelazione integrale del procedimento compositivo beethoveniano resta opaca. Capisco che per qualche ascoltatore e persino per qualche giornalista possa bastare un approccio "poetico", sentimentale alle grandi opere del tardo Beethoven: rispetto le opinioni altrui, ma per me, proprio come interprete che deve comprendere per raccontare, tale approccio non può essere sufficiente. Il livello intellettuale - preferirei definirlo spirituale - che Beethoven raggiunge negli ultimi anni di vita è un *unicum* nella storia della musica e può essere considerato uno dei punti più alti che l'umanità intera abbia toccato, anche al di fuori dei domini dell'arte. In questi lidi non è più sufficiente dire che la musica comunica sentimenti allegri o tristi. Il peso del fattore strutturale diventa prevalente, tanto che Adorno è tentato più volte dal confronto Beethoven-Hegel: egli arriva a dire una cosa di fondamentale importanza: «l'immagine dell'oggettività della musica viene presentata da Beethoven come un qualcosa che esiste in sé, non come qualcosa fatta da lui: egli è lo stenografo della composizione oggettivata, cioè liberata dalla casualità dell'individuo». Ed ancora: «la volontà, energia che in Beethoven la Forma mette in moto, è sempre il **Tutto**, lo **Spirito** del **Mondo** hegeliano». Un requiem per l'estetica romantica, un'indicazione preziosa per ascoltare e per suonare la musica di Beethoven. Il concetto del *Tutto* contrapposto al *particolare*, all'*individuale* è continuamente ribattuto da Adorno e fa da basso continuo a tutti i suoi appunti. Concetto che ha ramificate conseguenze nella lettura dei testi beethoveniani e che chiarisce tanti dubbi sulla scrittura strumentale, sulla scelta del materiale motivico e tematico, spiega la natura stessa dei temi ("essi sono *possibilità* o *idee di temi* ", dice Adorno), lontani

tanto dal classicismo viennese quanto dal nascente romanticismo tedesco. L'accusa spesso ripetuta di essere essi banali e perdenti a confronto con la vena melodica di altri compositori, perde senso se li si iscrive in un discorso dove anche il tema, programmaticamente privo di valore in sé, viene compreso soltanto nell'Unità. Qualsiasi dettaglio che alla lettura parziale può sembrare di scarsa "qualità", acquista il suo senso soltanto se inserito nella struttura unitaria della composizione. Esattamente come in opere quali la Cappella Sistina, o meglio, quali i Prigioni, l'assenza di dettaglio nel particolare, se si prescinde dall'insieme, può risultare incomprensibile.

Le convenzioni strumentali, scale e arpeggi, per esempio, non sono più un insieme di note finalizzate al dinamismo, ma solamente un gesto, un pensiero musicale - un crescendo, un'ascesa - fatto di suoni. Non conta più quali note siano scritte, ma soltanto l'impulso che esse traducono in suoni.

In realtà tutta la struttura della Sonata, e non più quella del singolo movimento, risponde all'esigenza di un'unità superiore dove l'ascoltatore può comprendere la composizione solamente se è nelle condizioni di scorrerla temporalmente in avanti e indietro («Beethoven raggiunge i più possenti effetti formali quando un'idea musicale, che già c'era solo come tema, ora si rivela come risultato, acquistando in tal modo un significato totalmente diverso. È a volte proprio questo ritorno che costituisce a posteriori anche il senso musicale di tutto quel che precede... [Adorno, nota del frammento 163]»). La memoria di ciò che si è ascoltato nell'esposizione è lo strumento per seguire la dialettica dello sviluppo e il ritorno della prima sezione, che nelle opere 109, 110 e 111 non è più la consueta ricapitolazione, ma presenta varianti chiamate da Adorno "*ripetizioni devianti*": straordinario superamento della convenzione sonatistica.

Lo stesso Beethoven degli anni giovanili, sino alla Sonata op.53, aveva rafforzato la struttura della Sonata sia irrobustendo la sezione dello sviluppo, sia ribadendo la riesposizione nella sua interezza, sia ampliando la coda finale. Ne risultava un organismo di fortissima compattezza, basato ancora sul principio della simmetria. Le prime "crepe" di questa simmetria, i primi segni di qualche dubbio sulla possibilità di continuare su questa strada si avvertono nelle opere 78, 79 e 81a. La Sonata op.101 segna una svolta decisiva: la simmetria non è cancellata ma superata dialetticamente nella convinzione che essa sia data per scontata. La ricapitolazione diventa così una nuova fase creativa, un nuovo sviluppo miracolosamente in

equilibrio tra il già udito e il nuovo. Lo schema viene ripudiato perché dominato ed assorbito totalmente. Mai la creatività aveva trovato un terreno così fertile nella Forma. L'ignoto senso del *tutto* raggiunto rende Beethoven libero da qualsiasi vincolo o convenzione, ma paradossalmente nelle ultime Sonate le convenzioni riaffiorano nella loro nudità, caricate di sconosciuto significato. Non è certo un caso che nell'op. 110 si trovino insieme recitativo, arioso, fuga, inversione della fuga, tutti reperti del passato che potevano rimanere citazioni accademiche prive di vita. Ma peraltro, osservando lo schema dei movimenti delle tre ultime Sonate, vediamo che nessuna di esse segue il canovaccio tradizionale, allegro /adagio / (scherzo) / rondò. Siamo ormai lontanissimi da una convenzione che lo stesso Beethoven aveva contribuito a rendere canonica. Beethoven distruggeva dunque ciò che aveva edificato? No, se egli stesso si considerava il difensore del "classicismo" in polemica con il romanticismo che prendeva piede a Vienna. Semplicemente egli era *oltre* il classicismo, se intendiamo esso come una cristallizzazione di schemi. Eppure Beethoven era il più classico dei musicisti, nel momento in cui, come abbiamo visto in Adorno, considerava la musica un ente universale, scisso dalla casualità del particolare (dell'individuo). E così percepiamo il dettato della composizione beethoveniana quale espressione di una personalità prepotente che, nell'atto di manifestarsi, scioglie il limite dell'individuale per farsi universale: la musica di Beethoven diventa Musica, rompendo i rapporti con l'individuo/autore. Da qui la sconvolgente autorità di pensieri musicali che nelle mani di altri sarebbero imbarazzanti banalità. Per chiarire meglio questo importante concetto, basti valutare la pregnanza della più banale formula cadenzale, colonna portante di tutto il comporre classico. In Beethoven la cadenza diventa qualcosa di inconcepibile soltanto quarant'anni prima; assume un significato extramusicale - non so se definirlo filosofico - imponente, un'affermazione che in alcuni momenti si avvicina alla perentorietà dei fenomeni naturali, un editto della Volontà. Ecco che per incanto frasi semplici, le quali, in occasioni infelici del *cursum* beethoveniano, avevano mostrato la grossolanità dei materiali, diventano infinitamente ricche di significato, talmente ricche che oggi esse suonano forse ancora più autorevoli di due secoli fa.

La musica di Beethoven nelle opere 109, 110 e 111 ha come carattere di fondo ciò che noi comunemente colleghiamo all'*Inno alla gioia* della Nona Sinfonia: in realtà, se vogliamo andare al di là di una

mera lettura del testo e proviamo a farlo nostro per restituirlo vivo al pubblico, la "gioia" permea ogni situazione musicale delle ultime Sonate, anche nei movimenti vivaci, come il Prestissimo dell'op.109. Perspiegare questa mia convinzione, occorre definire meglio la parola gioia: gioia come pace duramente conquistata, gioia come inno di ringraziamento (al di là della Sinfonia Pastorale, il tema dell'Andante nell'op.109 ed il tema dell'Arietta nell'op.111), gioia come presa di coscienza della dignità umana, della condizione creaturale (troppo lungo sarebbe il discorso sulla religiosità di Beethoven...).

Gioia che si manifesta in un modo inscindibile con il trionfo, il più grande della storia della musica, della tonalità. La definizione della tonalità, la sua conferma, la forma-sonata intesa proprio come gigantesca cadenza che celebra la conquista della certezza tonale, è strettamente collegata alla consapevole gioia di essere ed esistere. Anche quando la scelta della convenzione barocca spinge la musica all'espressione dolorosa, nell'Arioso dell'op.110, c'è la risposta della Fuga che dialetticamente illumina l'oscurità.

Le parole di Wilhelm Furtwängler rispondono a quelle di Adorno:

«La musica di Beethoven è esplosiva, anzi, estatica fino al limite dell'umana possibilità, e tuttavia non è minimamente esaltata. Queste proprietà determinano il valore universale della sua musica. Non c'è mai stata musica meno artificiale, più naturale, più semplice pur in tutta la sua potenza d'espressione o, per esprimerci modernamente, più oggettiva della sua. Oggi nell'epoca dell'oggettività, egli è, già solo per questo, attuale come nessun altro... Egli non "celebra" mai, non vuole mai apparire "profondo", anzi, non vuole in generale apparire affatto, egli è soltanto la sua pura innocenza: ecco la sua vera profondità».

Il problema di individuo e comunità, vero epicentro di tutta la nostra crisi spirituale di oggi, perde il suo significato al cospetto della musica di Beethoven, al tempo stesso entusiasticamente appassionata e definitivamente chiara e semplice, che si presenta come evento sia individuale sia comunitario.

La musica di Beethoven rimane così per noi soprattutto un esempio

possente della concordanza in tutte le direzioni, concordanza tra il linguaggio dei suoni e il linguaggio dell'anima, tra l'architettura della musica e il trascorrere di un dramma radicato e ancorato alla vita interiore dell'uomo, prima di tutto concordanza tra l'io e l'umanità, fra l'anima angosciata del singolo e la comunità universale. Le parole di Schiller: "Fratelli sopra la volta delle stelle deve esserci un caro padre", che Beethoven annunciò con chiaroveggente lucidità nel messaggio dell'ultima sinfonia, non erano in bocca sua le parole di un predicatore o, peggio, di un demagogo. È ciò che egli stesso ha vissuto, fin dal primo momento della sua attività. Ed è anche la ragione per cui noi, uomini d'oggi, ne siamo ancora toccati."

Biografia insolita

Sono napoletano di spirito, di famiglia, di scuola. Tendo al pessimismo ma mi salva l'autoironia.

Già a cinque anni cercavo la Musica, improvvisavo da autodidatta, poi ebbi la straordinaria fortuna di incontrare un grande maestro; concluso il liceo classico, ho incominciato a fare sul serio: ho partecipato a un solo concorso pianistico internazionale e l'ho vinto. Per cinquant'anni ho cercato il Suono e ancora sono per strada. Ho molti autori "preferiti" eppure mi definiscono "specialista" di Franz Liszt. Non amo questa etichetta, naturalmente, ma stimo altamente l'uomo. Ecco una sua sentenza che potrei prendere in prestito: «Tutto quello che si può fare è camminare diritto in tutta semplicità senza tanto spiegare agli altri il come e il perché...». Nella mia vita ho incontrato persone meravigliose, non necessariamente musicisti. Vivo in Italia nonostante numerose controindicazioni me lo scongiurerebbero. Insegno musica al pianoforte da quando avevo 37 anni, perché credo sia possibile farlo seriamente. Non mi chiami pianista, preferisco il termine "musicista": con il primo si pensa alle mani, con il secondo al cuore e al cervello. La cosa più bella che possa capitarmi è incontrare persone che ricordano un mio concerto di 40 anni fa: qualcosa è rimasto, dunque. Non intendo considerare la mia carriera terminata, credo invece che il meglio debba ancora arrivare e lavoro affinché ciò avvenga. Oltre alla musica mi bastano pochissime cose: la mia famiglia, la lettura di tanti libri, le belle arti, le passeggiate nei boschi. Sono un discreto micologo e non ho mai avvelenato nessuno con i funghi. Ho dovuto arrendermi al computer, ma non possiedo un tablet.

MICAT IN VERTICE

La *Micat in Vertice* (dal motto della famiglia Chigi, che significa "Splende sulla cima") è uno tra i più longevi cartelloni del panorama nazionale. Con questo motto il Conte Guido Chigi Saracini il giorno di Santa Cecilia del 1923 aprì le porte del suo Palazzo di via di Città inaugurando la prima delle sue "creature musicali", destinata a qualificare le stagioni concertistiche invernali.

PROSSIMI CONCERTI

SABATO 19 DICEMBRE **TEATRO DEI ROZZI** ORE 21

ILYA GRINGOLTS violino

PETER LAUL pianoforte

RINVIATO A DATA DA DEFINIRE

DICEMBRE 2020

O Emmanuel

CORO DELLA CATTEDRALE DI SIENA "GUIDO CHIGI SARACINI"

LORENZO DONATI direttore

RIMANI AGGIORNATO SUI PROSSIMI CONCERTI
DELLA MICAT IN VERTICE SU
WWW.CHIGIANA.ORG



INVESTIRE NEL TALENTO



Il programma "In Vertice" dell' Accademia Chigiana è il nostro modo per ringraziare e premiare coloro che contribuiscono in modo concreto e continuativo al nostro lavoro, alla crescita di nuovi talenti e alla diffusione della musica come linguaggio universale, di insostituibile valore educativo, formativo e ricreativo.

Diventare parte di "In Vertice" significa essere di casa in una delle istituzioni musicali più prestigiose e innovative del mondo, per condividerne il percorso di crescita e celebrarne i risultati.

Ogni donatore stabilisce un rapporto privilegiato con questa Istituzione unica al mondo, partecipa al suo patrimonio, e contribuisce ad estendere e potenziare la sua azione per raggiungere nuovi, ambiziosi obiettivi.



Programma "In Vertice"
invertice@chigiana.org

Linea dedicata +39 0577 220927



ergo.
piano

con il contributo di



**MONTE
DEI PASCHI
DI SIENA**
BANCA DAL 1472

ChiantiBanca



COMUNE DI SIENA

Rotary



Siena
Siena Est

Roll Over Beethoven è realizzato con il sostegno
di MIBACT e SIAE nell'ambito del programma "Per Chi Crea"



Ministero
per i beni e le
attività culturali
e per il turismo

**PER CHI
CREA**

SIAE

DALLA
PARTITA
DI CHI
CREA

media partner



PROGRAMMA COMPLETO, INFO & BOOKING: 0577.22091 / WWW.CHIGIANA.IT

