

S
ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI
fondata
nel 1918

*la musica
è la nostra
passione*

**Martedì
15 ottobre 2024
ore 20.30**

**Teatro Sannazaro
ROBERO
COMINATI
pianoforte**

**ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI**

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2024-2025**

Note di sala*

di Pier Paolo De Martino

Claude Debussy – *Préludes*, secondo libro

Alla base del progetto delle due raccolte di *Préludes* che Debussy concepì fra il 1909 e il 1912 si trova l'ammirazione incondizionata che egli nutrì per Chopin e in particolare per il ciclo dei Preludi op.28, ai quali si riallacciava la sua volontà di allestire polittici di pezzi brevi con scenari sonori continuamente mutevoli, all'insegna di un'intenzionale fluidità strutturale. Marguerite Long, grande pianista che frequentò e conobbe abbastanza bene Debussy, nel volumetto di memorie che dedicò a quell'amicizia e ai consigli ricevuti sull'interpretazione delle sue opere (*Au piano avec Claude Debussy*, 1960), più volte ribadì quella che era a suo dire una relazione-chiave fra i due compositori, arrivando a scrivere che Debussy "era impregnato dello spirito di Chopin, quasi posseduto da esso".

Ma il riferimento a Chopin non basta certo a spiegare la complessa fisionomia – libera da ogni preordinata architettura tonale - dei due libri di *Préludes*, che costituiscono senza dubbio un punto di arrivo nella biografia artistica di Debussy. Quando completò il primo libro, nel 1910, egli era ormai una figura ben nota al pubblico francese e la sua fama si era estesa in tutta Europa; proprio quell'anno furono pubblicati due testi importanti che lo riguardavano: la lunga inchiesta intitolata "*Il caso Debussy*", comparsa in gennaio sulla "*Revue du Temps Présent*", cui fece seguito pochi mesi dopo il saggio di Louis Laloy *Claude Debussy e le debussysme*, che individuò nell'Impressionismo e nel Simbolismo i poli di orientamento per una musica che risultava sfuggente e difficile da definire, soprattutto se considerata con le categorie critiche tradizionali.

La pertinenza delle coordinate interpretative indicate da Laloy è stata lungamente dibattuta fino ad oggi: se l'orientamento prevalentemente simbolista della cultura di Debussy è lampante, le affinità con l'Impressionismo sono state spesso messe in discussione malgrado sia indubbia l'incidenza degli stimoli visivi e pittorici nella sua musica. L'oscillazione fra Impressionismo e Simbolismo chiama in causa in particolar modo i *Préludes*, in *primis* per via delle intitolazioni che fin dalla prima edizione furono indicate in modo affatto singolare: all'inizio di ciascuno dei 24 brani che compongono le due raccolte, il lettore trovava infatti puntini sospensivi rinviati a titoli svelati soltanto alla fine di ogni pezzo. Lungi dall'essere un originale vezzo tipografico, l'accorgimento mirava a evitare che l'ascolto fosse condizionato da quelle che potevano essere intese come didascalie descrittive, tanto più in presenza di riscontri quasi onomatopeici fra titoli e musica. Riscontri che nel secondo libro si ritrovano in diversi pezzi: l'evocazione della Spagna col ritmo di habanera in *La puerta del vino*; le figurazioni acquatiche in *Ondine*; l'inno inglese in relazione a Dickens in *Hommage à S. Pickwick*; i rulli di tamburi e gli squilli di trombe che in *General Lavine* si riferiscono alla macchietta militaresca portata in scena con successo a Parigi dal clown Edward La Vine; le sonorità contrastanti in *Feux d'artifice*. Tratti allusivi, che in altri casi oltretutto sono molto velati, laddove i titoli indicano chiavi di lettura stabilite a posteriori - come nel caso di *Brouillards* (nebbie), *Feuilles mortes* e *Bruyères* (brughiera) - oppure si pongono come accenni alle fonti d'ispirazione - evocazioni dell'antichità egizia in *Canope*, immagini fiabesche in *La terrasse des audiences du clair de lune* e *Les fées sont d'esquises danseuses* (da un'illustrazione di Arthur Rackam) - fino ad arrivare alla pura indicazione di sonorità in *Les tierces alternées*, che apre all'astrattismo dell'ultima importante raccolta pianistica concepita da Debussy, quella degli *Studi*. Ogni *prélude* si pone in realtà come «l'eterna premessa di qualcosa che non accadrà mai», secondo un'espressione suggestiva del filosofo Vladimir Jankélévitch che definisce il modo in cui Debussy trasfusa il lascito dell'amato Chopin in piena temperie simbolista. La poetica inaugurata con le due raccolte di *Images* si squaderna nei *Préludes* in tutta la sua carica rivoluzionaria, laddove la sostanziale dissoluzione di ogni preordinata trama discorsiva, disarticolata in "immagini sonore" non necessariamente legate fra loro da nessi logico-lineari, si proiettava verso il pieno Novecento, obbedendo alla dichiarata volontà di Debussy di «dare alla musica la libertà che essa contiene forse più di tutte le altre arti».

Robert Schumann - Sonata in fa minore op.14

“È da un po’ di tempo che siamo costretti a tacere a proposito di questo genere di composizione, la Sonata (...) Qualche bella apparizione isolata verrà sicuramente, ed è già venuta in luce qua e là; ma per il resto il genere sembra aver già percorso tutta la sua carriera, e ciò è nell’ordine delle cose, perché non dobbiamo riprendere per secoli interi le stesse forme, pensando nuove idee”. Nel 1839, all’inizio di una recensione dell’op.45 di Mendelssohn, Robert Schumann si esprimeva così a proposito della Sonata: un genere che dopo la grande fioritura del periodo classico era scivolato ai margini dei gusti del pubblico e degli editori e al quale a quel tempo egli aveva già contribuito con le sue tre sonate per pianoforte. Quella in programma stasera viene usualmente indicata come terza ma in realtà fu la seconda a essere concepita, poco tempo dopo la Sonata in fa diesis minore op.11 del 1835. La sua storia editoriale fu abbastanza complicata: portata a compimento nel 1836 con una struttura in ben cinque movimenti comprendenti due Scherzi, al momento della pubblicazione, su decisione dell’editore Haslinger, venne privata di entrambi gli Scherzi e fornita del titolo *Concert sans orchestre*. Il dedicatario, Ignaz Moscheles, uno dei più grandi pianisti di quell’epoca, non nascose le proprie riserve in una lettera a Schumann, osservando che la composizione «non soddisfaceva le esigenze di un concerto avendo le caratteristiche di una Grande Sonata, sul genere di quelle di Beethoven o di Weber»; Liszt d’altronde si dichiarò dello stesso avviso in una recensione comparsa nel 1837, pur esprimendo la sua ammirazione per la “possente ricchezza musicale” dell’opera. Forse memore di questi appunti critici, Schumann nel 1853 decise di ritornare sul suo *Concert sans orchestre*, inserendo il secondo dei due Scherzi originari, apportando alcune modifiche ai due movimenti estremi e ripubblicando la composizione con il titolo di *Grande Sonate*: questa è la versione in programma stasera.

La Sonata in fa minore è legata, come altre composizioni dello stesso periodo, da strettissimi vincoli al vissuto di Schumann e in particolare alla storia d’amore con Clara Wieck. In una pagina del suo diario del 1838 il compositore ricordò di averla data alla luce “in un periodo molto cupo” seguito alla decisione di “separarsi completamente da Clara”; in una lettera di poco tempo dopo scrisse che il *Concert sans orchestre* testimoniava in pieno i conflitti scaturiti dalla tormentata vicenda che precedette il suo matrimonio. In effetti il perno centrale della composizione è il terzo movimento, con la serie di “quasi variazioni” (così indicate perché in una forma libera) su un tema di Clara che ha l’andamento di una marcia funebre; un tema strettamente imparentato ad altri delle opere schumanniane di quel tempo, tutti in qualche modo riferiti a Clara. Le cinque note discendenti di questo tema permeano l’intera Sonata, costituendone il motivo unificante: le ascoltiamo al debutto del febbrile Allegro iniziale, nelle ottave della mano sinistra e poi nella linea melodica appassionata che si dispiega nel registro acuto. Lungo tutto il corso del primo movimento, il tema di Clara fa la sua ricomparsa in varie occasioni per riproporsi poi nel successivo Scherzo con una sorta di ritmo di mazurca, sviluppandosi con imitazioni contrappuntistiche e modulazioni in sequenza. Nel *Prestissimo* conclusivo il tema riappare ancora, nascosto da alterazioni cromatiche e varianti ritmiche, in uno slancio travolgente il cui impeto cresce man mano che ci avvicina alla fine. Il respiro sinfonico e la conseguente scrittura pianistica impervia, quasi tendente a forzare i limiti dello strumento, spiegano la scarsa fortuna concertistica della Sonata op.14 che né il dedicatario Moscheles né Liszt eseguirono mai. La sua prima esecuzione pubblica avvenne soltanto nel 1861, cinque anni dopo la morte di Schumann, grazie a Johannes Brahms il quale però non riuscì a imporla all’attenzione del pubblico. Nel repertorio è entrata in tempi relativamente recenti per merito di grandi pianisti come Rudolf Serkin, Aldo Ciccolini, Maurizio Pollini e soprattutto Vladimir Horowitz, che registrò una memorabile interpretazione della versione del 1853 considerandola, non a torto, “una delle più grandiose pagine della musica pianistica romantica”.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l’autorizzazione scritta da parte dell’autore o della Associazione Alessandro Scarlatti**