

Le note di Alfred Brendel per il concerto straordinario alla Fenice di Venezia, in occasione della consegna del Premio “Una vita nella musica 2007”, e per il concerto eseguito al Quartetto il 27 Novembre 2007. Pubblicate sul n°25 del periodico “Giornale del Quartetto di Milano”, Settembre/Novembre 2007

TRA “MINORE” E “MAGGIORE”, OMBRE INQUIETE E SCINTILLE DI PACE

Mi sono proposto anzitutto di accostare tra loro le due sonate in do minore di Haydn e Mozart. Evidentemente non potevano stare vicine, e stabilivano così l’inizio e la fine del programma. Il resto doveva convenire a tale cornice, e le scelte degli ultimi anni mi sospingevano verso due soli altri autori: desideravo dedicarmi di nuovo all’op. 110 di Beethoven, per risolvere ancora alcune cose; mentre l’Impromptu op. 142 n. 1 di Schubert, uno dei miei brani prediletti, da tempo mi mancava. Ora, non potrei immaginare un programma più bello.

La Sonata in do minore di Haydn (circa 1771) è la prima grande sonata classica, e insieme la prima grande sonata in do minore, pietra miliare e modello per le sonate di Mozart, Beethoven e Schubert che seguiranno nella stessa tonalità. In contrasto alla caparbia determinazione che gli è propria, il do minore si colloca qui per Haydn in un’emotività crepuscolare, anche se restano tragiche le conclusioni del primo e dell’ultimo tempo, il cui carattere “Sturm und Drang” oscilla tra dramma e lirismo, fermenti improvvisi e rassegnato ripiegamento. Stupendo è il breve squarcio verso un mondo trasfigurato dal sogno, nell’esposizione del movimento iniziale: su un accordo di nona, per un soffio il tempo resta sospeso; poi nella ripresa il passo riappare in minore, come sussurrata disperazione. Maggior contrasto non potrebbe darsi tra i balenanti tremori dei due *Allegro*, e l’*Andante con moto*: una “melodia infinita” nello stile elevato si dipana, con bellissime fioriture, su un basso condotto con altrettanta maestria. Particolare saliente è l’estesa presenza della sincope nella voce del canto: su 67 battute, ben 28 sono attraversate da un andamento sincopato.

Pur nella consapevole premessa che ogni Sonata di **Beethoven** si distingue da qualsiasi altra quanto a carattere e struttura, percepiamo l’**opera 110** come caso a se stante. Certo condivide con le sorelle op. 109 e op. 111 l’epoca di composizione (1821) e una parte del materiale motivico; tuttavia, colpisce più di tutte per la sua novità e non convenzionalità. Un primo tempo lirico in forma sonata (*Moderato cantabile ed espressivo*), il cui primo tema merita in sovrappiù la distinzione *con amabilità*, viene congedato da una burlesca burbero-umoristica_ nello stile delle tarde Bagatelle, tematicamente basato su due Lieder popolari, rozzo-comici. La parte mediana del *Presto* riprende l’alternanza fra intervalli di terza e quarta come bizzarro lascito del primo movimento. Il terzo tempo (e ultimo) è un intreccio di forme barocche, Ariosi e Fughe, introdotte

da un recitativo quasi improvvisato. Gli ariosi sembrano *Passionsmusik*, e richiamano l'“Es ist vollbracht” bachiano. Se il primo *Arioso dolente* ancora canta, nel lamento del secondo (*Perdendo le forze, dolente*) si estingue il soffio dell'anima esausta. La discesa di un semitono, dal la bemolle al sol minore, ancora accentua questo sfinimento. Quale forza rigenerante appare e si insinua una Fuga, che per tema e liricità si lega all'incipit della Sonata: dal secondo Arioso cresce poi l'inversione della fuga in Sol maggiore (*L'istesso tempo della Fuga poi a poi di nuovo vivente*), che riconduce non solo al La bemolle maggiore – e alla vita – ma anche fuori dai vincoli della polifonia. Il resto del movimento è tutto un lirico inno: con l'ultimo, euforico sforzo, la fine spezza le catene della musica stessa.

Nessun'altra sonata beethoveniana si muove con tanto ardimento fra gli estremi della libertà e della determinazione: sciogliendo al massimo i legami nel Recitativo, che quasi si libra nel vuoto, e toccando la più alta intenzionalità nelle tensioni volitive dell'inversione della fuga. Ed è qui lecito, eccezionalmente, far rientrare nel quadro la persona del compositore. Beethoven aveva appena sofferto di febbre reumatica ed itterizia. L'esperienza del dolore sino al limite dell'estinzione, il “risvegliarsi del cuore che batte” (Edwin Fischer) nel gonfiarsi degli accordi in sol maggiore che introducono l'inversione della fuga, e il rientro nella vita col progressivo ritorno delle forze, si lasciano quindi spiegare anche in senso biografico; è significativo che l'op. 110 sia rimasta – caso unico fra le sonate – senza dedica.

Gli **Improvvisi** di **Schubert**, scritti l'anno della morte di Beethoven, sono brani pianistici “durchkomponiert”, dalla struttura molto accurata e senza soluzioni di continuità, che ad eccezione (forse) dell'ultimo, non hanno proprio nulla di improvvisato. Può darsi che il titolo sia stato suggerito a Schubert dal suo editore Haslinger dopo l'uscita di pezzi così nominati, dei compositori boemi Voříšek e Tomašek. Nell'autografo, Schubert aveva numerato progressivamente dall'1 all'8 gli **Impromptus**, poi pubblicati in due volumi e con diversi numeri d'opus. Già questo basta a dimostrare che la seconda serie (Op. 142, D 935) non può costituire una sonata sotto mentite spoglie, come sosteneva Schumann. Il primo non è affatto « evidentemente il primo tempo di una sonata, tanto perfetta è la sua elaborazione, e tanto compiuta, da togliere ogni dubbio». Non solo manca una sezione di sviluppo, ma il terreno del tema secondario è come esteso oltre misura, e arricchito di un magnifico terzo tema. E mai e poi mai Schubert, in una sonata in fa minore, avrebbe giustapposto due tempi centrali in La bemolle e in Si bemolle maggiore.

In confronto alle Sonate di Schubert, gli Impromptus non implicano una germinazione di origine orchestrale, bensì propriamente pianistica. Nella letteratura di un tempo, si era perpetuato il vecchio pregiudizio che Schubert non avesse contribuito alcunché di nuovo alla scrittura per tastiera. Niente di più errato: sia per le sonorità, sia per i requisiti tecnici. Certo egli non era un virtuoso – ma quando, e dove, sarebbe riuscito a studiare? – ma il suo istinto per le inesauste risorse dello strumento era stupefacente. Negli Impromptus si trovano mirabilie sonore che a lui solo appartengono. Il terzo tema (*pianissimo, appassionato*) dell'Improvviso op. 142 n. 1 sembra quasi a tre mani: sopra e sotto a un movimento regolare di sedicesimi, si alternano i frammenti di

una melodia, dal cui insieme nasce un canto vicendevole._ Poi la tensione di questa parte in minore ogni volta si scioglie nella quiete di un toccante maggiore.

L'Impromptu in Si bemolle maggiore sviluppa alcune variazioni su un tema che ricorda – specie all'inizio – una nota melodia della *Rosamunde*. Nel cuore della grazia, della freschezza e del calore che qui si dispiegano, si annida una variazione in minore, il cui pathos oscuro coglie l'ascoltatore di sorpresa. Pensiamo che Liszt, grande ammiratore di Schubert, proprio per simili tratti sarà colpito da un sentimento di affinità.

Che **Mozart** fosse anche uno dei massimi compositori per pianoforte è dimostrato dai suoi concerti con orchestra; e lo conferma anche una corona di composizioni solistiche tra le più preziose. La **Sonata in do minore K 457** (1784, dedicata a Therese von Trattner) rientra fra questi vertici. Il fatto che nella prima pubblicazione le venisse accostata la Fantasia K 475, composta poco più tardi, ha avvalorato l'ipotesi che le due opere si dovessero proporre congiuntamente. Non condivido questo parere, e in questo sono d'accordo con Hermann Abert e Artur Schnabel. Si tratta di capolavori autonomi: eseguite insieme, si farebbero ombra. Rare sono le opere strumentali scritte in minore da Mozart, che più di qualsiasi altro autore si trasforma quando compone in queste tonalità. Già con la Sonata in la minore K 310 l'opera seria aveva fatto il suo ingresso nella sonata per pianoforte. Ora, l'uomo si pone di fronte a un destino di superiore potenza. Non solo il *Don Giovanni*, ma anche quest'opera della piena maturità smentiscono Busoni, che precludeva a Mozart il demoniaco. La precipitazione dell'animo si rivela già nei tempi estremamente mossi dell'*Allegro* iniziale e del *Presto*, dove ancora si intensifica un quadro sconvolgente di panico senza uscita. Eppure l'*Adagio* abita un altro mondo. Il "Licht- un Liebesgenius" di Wagner, il suo genio di luce e d'amore, ci parla qui, infinitamente alto. Può esserci musica più sublime di questa?

Alfred Brendel