

## I PROSSIMI APPUNTAMENTI

### VENERDÌ 11 SETTEMBRE

ore 21 - Portogruaro, Teatro Comunale Luigi Russolo  
Studenti delle Masterclass di Portogruaro

Consegna Borse di Studio Lions Club Portogruaro

Musiche di autori vari

Ingresso libero\*

### SABATO 12 SETTEMBRE

ore 21 - Portogruaro, Teatro Comunale Luigi Russolo  
Quartetto Werther

Misa Iannoni Sebastianini, violino

Martina Santarone, viola

Vladimir Bogdanovic, violoncello

Antonino Fiumara, pianoforte

Musiche di Beethoven, Copland

Ingresso a pagamento

### DOMENICA 13 SETTEMBRE

ore 11 - Portogruaro, Municipio, Sala Consiliare  
Nuovi concertisti

Fabian Falcomer, tenore

Francesca Francescato, pianoforte

Musiche di Denza, Mascagni, Puccini, Tirindelli, Tosti

Ingresso libero\*

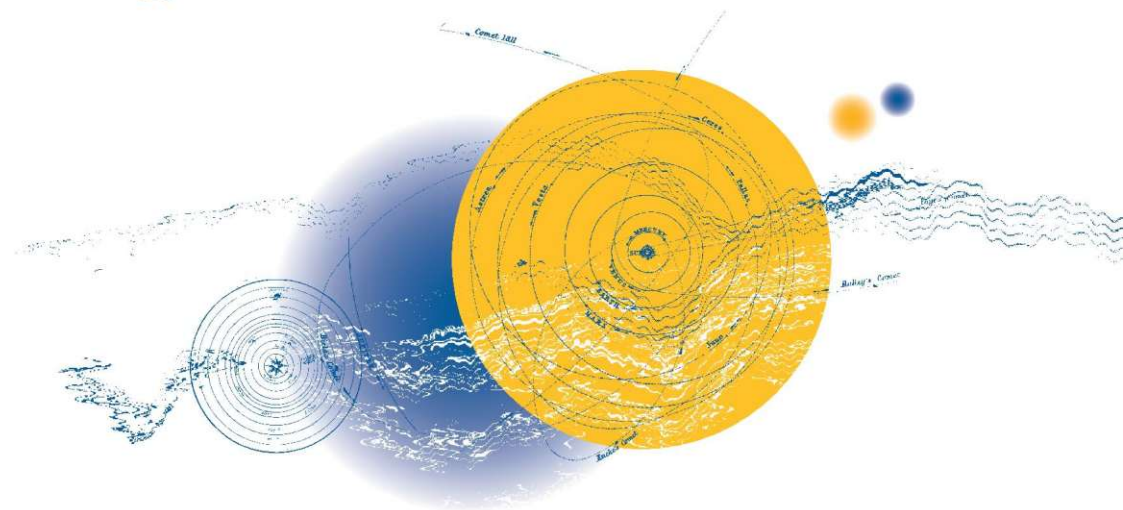
\*Ingresso libero con prenotazione fino a esaurimento posti  
info: [www.festivalportogruaro.it](http://www.festivalportogruaro.it)



22 agosto  
17 settembre 2020

[www.festivalportogruaro.it](http://www.festivalportogruaro.it)

Portogruaro  
Festival Internazionale  
di Musica  
Trasfigurazioni celesti



# GLORIA CAMPANER

pianoforte

È VIETATO L'USO DEL TELEFONO DURANTE GLI EVENTI DEL FESTIVAL, COSÌ COME  
QUALSIASI FORMA DI REGISTRAZIONE AUDIO, VIDEO O FOTOGRAFICA.  
LA FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA NON SI ASSUME ALCUNA  
RESPONSABILITÀ PER REGISTRAZIONI O FOTO NON AUTORIZZATE.

38° FESTIVAL INTERNAZIONALE DI MUSICA

FONDAZIONE MUSICALE SANTA CECILIA

corso Martiri della Libertà 14 - 30026 Portogruaro (VE) - ITALIA

telefono +39 0421 270069

[www.festivalportogruaro.it](http://www.festivalportogruaro.it)

seguidi su



TEATRO COMUNALE  
Russolo



giovedì 10 settembre 2020 - ore 21.00  
Teatro Comunale Luigi Russolo - Portogruaro

### **Ottorino Respighi (1879 - 1936)**

da 6 pezzi per pianoforte (1904 - 1905)

III. *Notturmo: Lento*

### **Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)**

*Sonata quasi una Fantasia* per pianoforte n. 14  
in do diesis minore op. 27 n. 2 "Al chiaro di luna"

I. *Adagio sostenuto*

II. *Allegretto - Trio*

III. *Presto agitato*

### **Luciano Berio (1925 - 2003)**

Da Six Encores

III. *Wasserklavier* (1965)

### **Fryderyk Chopin (1810 - 1849)**

dai 24 *Preludi* op. 28

II. *Lento* in la minore

III. *Vivace* in sol maggiore ("Il ruscello")

IV. *Largo* in mi minore

XIV. *Allegro* in mi bemolle minore

XV. *Sostenuto* in re bemolle maggiore ("La goccia d'acqua")

### **Claude Debussy (1862 - 1918)**

da *Images* (prima serie) L 105

I. *Reflets dans l'eau: Andantino molto, tempo rubato*

dalla *Suite bergamasque* L 82

III. *Clair de lune: Andante très expressif*

dai *Préludes (Premier Livre)* L 125

X. *La cathédrale engloutie: Profondément calme,  
dans une brume doucement sonore*

V. *Les collines d'Anacapri: Très modéré en alternance avec Vif*

*L'isle joyeuse* L 109

*Quasi una cadenza - Modéré et très souple - Un peu  
cédé, molto rubato - Plus animé - Très animé jusqu'à la fin*

### **Gloria Campaner**

La pianista veneziana Gloria Campaner, con più di venti vittorie in concorsi nazionali ed internazionali, svolge attività concertistica nei principali Festival e Stagioni in ogni continente.

Gli impegni recenti, con orchestra e in recital, comprendono i tour in Europa, Cina, Giappone, Sud Africa, Armenia, Libano, USA, Israele, America Latina, India, Isola di Pasqua, e anche Myanmar, dove si è esibita in uno dei primi concerti pubblici dopo la fine del regime autoritario.

Appassionata camerista ha collaborato con Johannes Moser, Ivry Gitlis, Ana Chumachenko, Michael Kugel, Sergei Krylov, il Quartetto di Cremona, l'Azahar Ensemble, il Borusan Quartet, Tamsin Waley-Cohen, Angela Hewitt, Igudesman & Joo solo per nominarne alcuni così come con i solisti di molte orchestre prestigiose fra cui Berliner Philharmonic, Filarmonica della Scala, Orchestra Nazionale di Santa Cecilia a Roma, Royal Concertgebouw Orchestra di Amsterdam, Seattle Symphony Orchestra e Metropolitan Opera of New York.

Sempre attenta alla musica contemporanea, è dedicataria di numerosi lavori eseguiti in prima assoluta di compositori quali Marton Illès, Marcello Abbado, Jorg Widmann, Vittorio Montalti, Giovanni Sollima; amante della sperimentazione ha collaborato con jazzisti internazionali fra cui Leszek Mozdzier e Stefano Bollani.

Ha registrato per vari canali televisivi e radiofonici (es. RAI, CNN, Sky Classica, Sky Arte, RTSI-Svizzera).

Nel 2018 è uscito il nuovo cd dedicato a Schumann registrato con l'Orchestra della Fenice ed il M° Axelrod (Warner, nomination ICMA 2020), dopo quello dedicato a Rachmaninov con l'Orchestra Sinfonica Nazionale-RAI e il M° Jurai Valcuha (Warner) e il cd solistico che comprende composizioni di Schumann e Rachmaninov (Emi).

Sempre attenta ai meno fortunati, è stata madrina di molte attività benefiche che sostiene attivamente.

Ideatrice dell'innovativo progetto See Sharp (workshop di creatività musicale per giovani musicisti) tiene corsi e masterclass in Italia ed all'estero.

Nel 2014 ha ricevuto una Fellowship dal prestigioso Borletti Buitoni Trust.

Dal 2018 è Direttore Artistico dell'Associazione Musicale "Bellini" (Messina) e nello stesso anno ha ottenuto la cattedra di pianoforte come 'guest professor' alla Nelson Mandela University di Port Elizabeth (Sudafrica).

## L'ACQUEO E IL NOTTURNO

Il programma proposto al pubblico in questo recital pianistico illustra alcuni notevoli esempi di accostamento tra principi naturali e musica; come è facile desumere anche solamente dai titoli, gli elementi protagonisti della maggior parte dei brani saranno l'acqua e la notte. Se il tema acqueo, ricchissimo e variegato, serpeggia e compare costantemente nella storia della musica dal tardo Medioevo in poi, il *Notturmo* è giunto addirittura a configurarsi in una forma musicale definita, in un carattere sonoro distinto che ebbe una notevole diffusione soprattutto nell'Ottocento.

Iniziando dai madrigali trecenteschi di Jacopo da Bologna (*Posando sopra un'acqua*), transitando per le idriche figure onomatopeiche del canto rinascimentale, quindi per le *Water Music* di Händel e di Telemann e per i *Concerti vivaldiani* (ad esempio *La Tempesta di Mare*), l'acqua trova un'articolata e vasta espressione musicale, che si moltiplica dal tardo-barocco in poi. Significativo riscontrare la ricorrenza di figure musicali e di scritture paradigmatiche nella resa sonora della liquidità: sia Mozart (*Così fan tutte*, Terzetto "Soave sia il vento, tranquilla sia l'onda") che Schubert (*Lied Auf dem Wasser zu singen D 774*) utilizzano serie di duine in moto armonico circolare per rappresentare la tranquillità dell'elemento ondoso, la lieve increspatura superficiale. Mentre il flusso liquido giocoso e la sua imprevedibilità verranno successivamente affidati a tremoli e movimenti arpeggiati, particolarmente "liquescenti" proprio nei brani pianistici (Liszt, *Jeux d'eau à la Villa d'Este*; Ravel, *Ondine in Gaspard de la nuit*). Veri e propri sottocapitoli acquei possono essere distinti in composizioni dedicate a tempeste, piogge, fontane, barcarole e sgocciolii. Fino a pervenire a composizioni più vicine a noi in cui i suoni prodotti dall'acqua, finalmente utilizzata come strumento in sé, vengono deliberatamente inseriti in composizioni *ad hoc* (John Cage, *Water Walk*; Tan Dun, *Water Cadenzas*).

Il tema della notte, dopo essere stato anch'esso cantato in numerosi madrigali rinascimentali, inizia a coinvolgere la musica strumentale ad iniziare dal Settecento e progressivamente il *Notturmo* si affermerà e identificherà come categoria compositiva specifica. Inizialmente le *Nachtmusik* designavano semplicemente particolari brani destinati a essere eseguiti di notte, una situazione parallela alla *Water Music* di Händel, creata originariamente e così denominata in quanto finalizzata a una esecuzione su chiatte lungo il Tamigi. Vivaldi nel suo *Concerto per flauto, archi e continuo RV 439* intitolato "La Notte" propone un esempio di descrittivismo musicale settecentesco articolando i tempi della composizione attraverso immagini come "il sonno" o "i fantasmi". Celebri poi i *Nachtstücke* mozartiani, in



Claude Debussy

particolare la *Kleine Nachtmusik* per archi K 525, ancora risalenti a un periodo precedente la nascita del *Notturmo* come forma specifica. Sarà l'Ottocento romantico a compiere il passo, fissando con questo termine una composizione, per lo più pianistica, con un ritmo pacato ma sostenuto e con una melodia emergente, piana e cantabile: caratteri tesi a evocare atmosfere sognanti, evanescenti, talvolta anche cupe e infide, soprattutto nei frequenti episodi centrali più agitati e tensivi. Gli autori maggiori furono John Field, Fryderyk Chopin, Claude Debussy, Erik Satie, Gabriel Fauré, nonché molti altri meno noti che fecero circolare i loro *Notturmi* entro raccolte di composizioni salottiere per gli amatori.

Notte e Acqua sono elementi ricorrenti anche in numerose composizioni orchestrali: si pensi, solo per esemplificare, ai *Trois Nocturnes* o al poema sinfonico *La Mer* di Debussy, alle *Fontane di Roma* di Ottorino Respighi o al *Notturmo* per orchestra d'archi op. 40 di Antonín Dvořák.

Le modalità di relazione tra il movente programmatico, acqueo o notturno che sia, e la musica realizzata variano: si va dal semplice richiamo situazionale alla narrazione sonora, dalla suggestione d'un'immagine suggerita verbalmente alla ricerca timbrica od onomatopeica, da una titolistica finemente cesellata dall'autore all'apposizione di nomignoli spuri divenuti consuetudini, buone o cattive esse possano essere oggi ritenute. L'articolato programma di questo appuntamento consente un piacevole *excursus* in questo complicato reticolo di suggestioni e di differenziate autenticità.

Ottorino Respighi fu un gigante dell'orchestrazione; le sue composizioni orchestrali, per sapienza timbrica e per dovizia di colori e di impasti sono paragonabili solamente a quelle di Nikolaj Rimskij-Korsakov, del quale fu per un certo periodo allievo a Pietroburgo, e di Maurice Ravel. La sua notorietà negli ultimi decenni, inferiore alla rilevanza della sua opera, ha risentito di una supposta vicinanza al fascismo. Solo recentemente la critica ha accettato l'evidenza: Respighi non fu più collegato al regime di quanto non furono Mascagni, Pizzetti, Casella o Malipiero e la celebrazione di Roma costituita dalla Trilogia di poemi sinfonici (*Fontane di Roma*, *Pini di Roma*, *Feste romane*), molto nota anche fuori d'Italia durante la vita del compositore, venne sfruttata a posteriori a fini celebrativi. Oltretutto le *Fontane di Roma* risalgono al 1916, in tempi nettamente premussoliniani.

Se l'opera orchestrale di Respighi risulta poco nota ancor meno lo è quella pianistica, in particolare quella giovanile. Il *Notturmo* proposto è il terzo di *Sei Pezzi per piano* composti tra il 1903 e il 1905 dal giovane Ottorino, da poco diplomatosi in composizione presso il Conservatorio di Bologna sotto la guida

legata ad uno schema, tiene però conto dell'allegro bitematico della sonata: esposizione di due temi, sviluppo, riesposizione abbreviata e coda.»

La scrittura è virtuosistica, ricorre a escursioni dinamiche ampie e d'effetto e a una ritmica animata che non fu la cifra più consueta del compositore. Le armonie dense, carnali, sembrano di pensiero orchestrale. Debussy dichiarò di aver condensato in questa pagina ogni possibile modalità pianistica «mettendo insieme forza e grazia».

Umberto Berti



monito dei nuovi abitatori della costa, e quindi risprofonda nelle onde. Debussy si ispira al racconto per trasporre in suoni l'evento prodigioso, ritraendo e trasponendo in colori pianistici la bruma mattutina, la risacca, le campane, l'organo, sortendo efficaci esiti onomatopeici e ricalcando il decorso narrativo. Il brano utilizza scale diatoniche modali, procede spesso per quarte e quinte parallele in una sorta di sarabanda neomedioevale alla quale l'autore richiede una particolare attonita fissità. Ne costituiscono prova alcune indicazioni esecutive quali *sans nuances* ("senza sfumature") e *Profondément calme (dans une brume doucement sonore, "in una bruma dolcemente sonora")*. Straordinario il finale: il mare ha nuovamente sommerso la cattedrale e il sordo pedale ostinato svanisce trasferendo senso simbolico dal suono al silenzio: «il suono del pianoforte esiste come entità a sé, un suono che non si sostiene in un fervore emotivo, ma che svanisce proprio nell'attimo in cui esiste.» [Oscar Bie]

*Les collines d'Anacapri* si presenta come una specie di tarantella collegata alla connotazione geografica del titolo. Appartiene al diffusissimo genere delle descrizioni idealizzate di una italianità musicale vista da Nord, solare, leggera e vagamente esotica. Non scordiamo, però, che Debussy ebbe occasione di perlustrare a lungo e conoscere approfonditamente la terra italica e anche le isole campane: dai viaggi giovanili al seguito di Nadezhda Filaretovna von Meck, la mecenate di Čajkovskij, agli anni romani collegati al successo nel "Prix de Rome" e ancora tra il 1909 e il 1913, soggiornando anche a Capri. Il compositore riesce a condensare la definizione dell'atmosfera indolente ed assoluta di un pomeriggio estivo, gli scampanii paesani con gli spunti melodici e i ritmi della gioiosa e vaporosa melodia della danza locale.

Conclude il recital *L'isle joyeuse*, scritta da Debussy nel settembre del 1904 a Dieppe dove si era recato in vacanza allontanandosi dalla moglie, in compagnia della signora Emma Bardac che più tardi avrebbe sposato in seconde nozze. Il pezzo, non senza elementi autobiografici, sarebbe ispirato ad un celebre quadro di Watteau, *L'embarquement pour Cythère*, l'opera in cui Watteau nel 1717 dipinse, con pennello fine e sensuale, la partenza d'un gruppo di giovani uomini e donne per l'isola dell'amore: secondo Esiodo nelle acque di Citera nacque Afrodite! Ancora Rattalino:

«Sono evidenti i simbolismi dell'acqua (nel primo tema) e dell'isola dell'amore (nel secondo tema, che arieggia il valzer lento), ma la scrittura è saldamente ancorata alla tradizione virtuosistica postlisztiana ed è di effetto brillantissimo nella sua sapiente mescolanza di dinamiche contrastanti, di rarefazioni e di accumulazioni. La forma, sebbene non

di Giuseppe Martucci. La raccolta rivela la propensione verso stilemi francesi; d'altronde, come afferma Alfredo Casella riferendosi a quel momento della vita compositiva nazionale, «per reagire contro il verismo l'unica via possibile era quella di appoggiarsi sulle avanguardie europee nate dall'impressionismo. E in questo, Respighi fu con noi tutti.»

Il *Notturmo* si apre con un andamento intermedio tra una *Barcarola* e una *Berceuse*, caratterizzato da cascatelle di terze alternate discendenti sulle quali spicca una melodia tenera, simile a una romanza senza parole. Sorprendono l'utilizzo fin dalle prime battute di un intervallo melodico dal colore originale, tipico del *blues* e un senso coloristico di stampo debussiano innestato su una sensibilità decadente, "dannunziana", frutto certo, oltre che di studio accademico, di una ricettività aperta alle istanze e ai linguaggi circolanti all'inizio del secolo scorso.

Come si accennava, non di rado la qualifica di musica notturna viene conferita a composizioni create con tutt'altro intendimento e pubblicate originariamente con altro titolo. Un caso esemplare è quello dell'op. 27 n. 2 di Beethoven. Alle due sonate per pianoforte raccolte in questo numero d'opera l'autore diede il titolo di *Sonata quasi una Fantasia*, per sottolineare la loro struttura piuttosto libera rispetto alla norma tradizionale.

La seconda *Sonata* in do diesis minore, data alle stampe nel 1802, si articola in tre tempi (*Adagio sostenuto, Allegretto, Presto agitato*): la sensazione è quella di trovarsi di fronte a una sonata decapitata dell'*Allegro* iniziale. Questa assenza, giustificata dall'appellativo originale *quasi una fantasia*, pone in particolare rilievo l'*Adagio* d'esordio caratterizzato, oltre che dal movimento lento, dal fatto di non essere costruito secondo la struttura canonica della forma sonata, pressoché obbligatoria, al tempo, nel primo movimento. È in virtù di questo notissimo *Adagio* che la *Sonata* è oggi universalmente nota col titolo *Mondscheinsonate* ("Al chiaro di luna"), appellativo che le fu dato, a quanto sembra, da Ludwig Rellstab, un poeta intimo amico di Beethoven nonché autore dei testi di molti *Lieder* di Schubert. Rellstab volle vedere in questo primo tempo «il riflesso del chiarore della luna sul lago dei Quattro Cantoni». Si tratta di un titolo immaginifico, rivelatosi utile alla diffusione editoriale dell'opera e alla sua progressiva ampia notorietà, tanto da rendere questa pagina oggi forse la più nota delle 32 *Sonate* beethoveniane.

Del primo movimento e della sua particolare sonorità, Hector Berlioz fa cenno in un articolo del 1837:

«La mano sinistra dispiega dolcemente larghi accordi di un carattere solennemente triste, la cui durata consente alle vibrazioni del pianoforte

di spegnersi gradualmente su ognuno di loro; sopra, le dita inferiori della mano destra eseguono un disegno arpeggiato di accompagnamento ostinato la cui forma quasi non muta dalla prima all'ultima battuta, mentre le altre dita fanno sentire una specie di lamento, efflorescenza melodica di questa oscura armonia.»

Più recentemente Alfred Cortot è andato oltre l'osservazione di Berlioz:

«Il crescendo del primo tempo della Sonata al chiaro di luna non fanno che rimuovere soltanto il fondo torbido di un'acqua stagnante la cui superficie conserva una pesante immobilità. Una cappa di piombo grava su questa musica, qualcosa che le impedisce di esprimersi con troppa forza. È un dolore che nella sua intensità si ripiega su se stesso e si distrugge.»

Il brano segue uno schema ABA': sarà la stessa forma che successivamente diverrà tipica del *Notturmo* pianistico. Rilevante dal punto di vista interpretativo l'indicazione posta dall'autore: *si deve suonare tutto questo pezzo delicatissimamente e senza sordini*. Siamo di fronte a una deliberata richiesta timbrica riguardante il modo di attaccare il tasto, ma anche a un problema esecutivo, se intendiamo correttamente la richiesta beethoveniana: *senza sordini* significa senza smorzatori, ovvero con il pedale di destra sempre attivo. Su uno strumento moderno, i cui tempi di risonanza – con gli smorzatori alzati – sono molto superiori a quelli di un fortepiano del 1800, il risultato è eccessivamente ridondante e “sporco”: a ogni interprete è lasciata la discrezione su come avvicinarsi all'effetto timbrico da «gouache» richiesto da Beethoven.

Definito da Liszt *un fiore fra due abissi*, il secondo movimento *Allegretto* si presenta come un intermezzo di ridotte dimensioni e di carattere espressivo grazioso e danzante. I suoi caratteri tematici e la sua forma simmetrica riallacciano l'episodio allo stile galante settecentesco, in un'atmosfera rassicurante vagamente arcaizzante e crepuscolare, nettamente in contrasto con quanto precede e segue.

Il *Presto agitato* finale, costruito questo sì in forma-sonata, è imperniato su due temi molto caratterizzati, entrambi in modo minore. Il primo tema è costituito da un energico arpeggio ascendente che culmina su un accordo energicamente ribattuto, mentre il secondo risponde con incisi melodici incalzanti e ansiogeni. Siamo di fronte a uno di quei “poemi tempestosi” che resero celebre per la sua irruenza il pianismo beethoveniano nella Vienna di inizio Ottocento. C'è chi ha inteso come un'alluvione liberatoria questa ridda di suoni, questa rincorsa turbinosa e prolungata che dissolve definitivamente

*paysage choisi / Que vont charmant masques et bergamasques / Jouant du luth et dansant et quasi / Tristes sous leurs déguisements fantasques* (“L'anima vostra è uno squisito paesaggio che maschere e bergamaschi incantano, suonando il liuto e danzando, quasi tristi nei fantastici travestimenti!”). In un'aura pervasa di serenità il *Clair de lune* offre sonorità morbide e sensuali, con una sezione centrale animata da originali e fluttuanti armonie di singolare bellezza. Il brano è rappresentativo di una sensibilità che a lungo è stata definita “impressionista”; non scordiamo però che Debussy rifiutava questa etichetta per la propria musica: «lo tento di fare altro, un certo modo di intendere la realtà, cosa che gli imbecilli definiscono impressionismo».

In effetti il termine “impressionismo musicale” - un parallelo con le pressoché coeve esperienze pittoriche francesi e con la poetica simbolista di Verlaine, Rimbaud, Mallarmè - non costituisce una chiave di lettura utile a inquadrare il corpus compositivo debussiano, risultando utile, semmai, a illuminare il senso di singole composizioni risalenti all'ultimo decennio dell'Ottocento. Come afferma Piero Rattalino,

«il concetto di impressionismo entra in crisi già nel primo libro dei *Preludi*, composto nel 1910, che indubbiamente conclude la più intensa e felice stagione creativa di Debussy e che fu sempre accettato senza riserve. Il segno, sia pure esterno e marginale, che denuncia il superamento dell'impressionismo e che ha colpito tutti i commentatori, lo troviamo nella collocazione dei titoli. I titoli, messi all'inizio dei singoli pezzi nelle *Estampes* e nelle *Images*, nei due libri dei *Preludi* vengono collocati alla fine del pezzo, tra parentesi, e preceduti da puntini: (... *Danseuses de Delphé*). Il titolo risulta così estremamente sfumato, estremamente allusivo rispetto all'oggetto o all'avvenimento cui si riferisce. Non che l'oggetto o l'avvenimento non stiano in alcuna relazione con la musica, non che l'associazione titolo-musica sia arbitraria o dadaistica: il soffio leggero del vento, i passi sulla neve ghiacciata, le chitarre, i tamburi, le campane trovano riscontri musicali non solo simbolici, ma spesso addirittura onomatopeici. Tuttavia, la particolare collocazione dei titoli indica una tendenza a superare la suggestione ambientale e la pittura in musica per avviarsi verso l'astrattismo degli *Studi*».

Al primo libro dei *Préludes* appartengono entrambi i brani oggi proposti: *La cathédrale engloutie* e *Les collines d'Anacapri*, creati tra il 1909 e il 1910. Il primo è ispirato a una leggenda celtica: la città d'Ys viene sommersa dal mare per punire le colpe dei suoi abitanti, ma la cattedrale riemerge all'alba, a

Difficile dire quanto la notorietà, i vezzi esecutivi amatoriali e il titolo apocrifo abbiano giovato o nuociuto alla fruizione di questa pagina. Certamente quel la bemolle (enarmonicamente sol diesis nell'episodio centrale) ostinatamente ribattuto rimane nella memoria come una fissazione, una nevrosi capace di mutare in ossessione per chiudere in una coda soave e consolatoria: una singola nota vi è protagonista, iterata centinaia di volte, intorno alla quale ruotano flussi melodici come visioni ora angeliche, ora mostruose.

Nessun compositore seppe dar voce agli elementi naturali come Debussy, e in nessuno, probabilmente, vi è una ricorrenza così assidua di elementi notturni e acquei nella titolistica. Naturale, quindi, che questo recital si concluda con una scelta di brani debussyani.

*Reflets dans l'eau* ("Riflessi nell'acqua"), composto nel 1905, è il primo dei tre numeri che costituiscono il primo fascicolo di *Images*: un brano strutturalmente complesso, un catalogo di idee musicali capaci di evocare per sinestesia la sensazione visiva dell'acqua. In esso le peculiarità tecniche e modalità esecutive finalizzate a suscitare la sensazione complessiva di "liquidità" all'ascolto si coniugano con l'elemento visivo richiamato nel titolo: la fulmineità del riflesso luminoso. La concezione del brano sembra risalire a Liszt (*Les Jeux d'eaux à la Villa d'Este*) per quanto concerne le "figurazioni acquatiche" del pianoforte, con l'aggiunta di quelle che l'autore stesso definì «le più recenti scoperte nella chimica dell'armonia». *Reflets dans l'eau* è uno dei brani ai quali maggiormente si è riferito il "debussismo" per trovare gli elementi costitutivi di un linguaggio musicale che più di ogni altro è riuscito ad affacciarsi al mistero naturale (vedi Vladimir Jankélévitch, *Debussy e il mistero*), che altro non è se non un volto dell'arcano che è l'essenza stessa della musica: la sua attitudine ad esprimere l'ineffabile, l'indefinibile.

*La Suite bergamasque* fu composta da Claude Debussy nel 1890 e successivamente rielaborata nel 1905. Il termine *suite* deliberatamente suggerisce una forma storica, strutturata come una serie di pezzi ispirati alle movenze di balli popolari o cortigiani, mentre con l'aggettivo *bergamasque* il riferimento è diretto alla città lombarda quale luogo d'origine di alcune celebri maschere della commedia dell'arte. Con un esercizio di sobrio arcaismo viene coniugata la suite di danze barocca con lo spirito delle "Feste galanti" di Verlaine. L'opera quadripartita fonde un *Menuet* e un *Passepied* di carattere evocativo francese settecentesco con brani d'ispirazione lirica coeva all'autore, quali *Prélude* e *Clair de lune*. Quest'ultimo, il più noto dei quattro, fa certamente riferimento all'omonima poesia di Verlaine, i versi della quale ispirarono a Debussy il titolo dell'intera composizione: *Votre âme est un*

l'immobilismo incantatorio evocato nell'*Adagio*. La *Sonata*, iniziata sotto un segno diafano termina in un travolgente impeto *Sturm und Drang*.

Un'ultima nota: tra gli appunti beethoveniani sono state trovate alcune battute di un episodio del *Don Giovanni*, la morte del Commendatore, trascritte dal re minore originale in do diesis minore. La somiglianza di struttura e di clima espressivo tra quella musica destinata al teatro e l'idea dell'*Adagio* del "Chiaro di luna" è stata segnalata più volte, tanto da far propendere verso l'ipotesi che il movimento sia germinato da un seme mozartiano. Vede lontano Carli Ballola quando afferma che tra le due pagine si ravvisa «una profonda identità di ispirazione: la stessa solenne e immota contemplazione del mistero del dolore umano, in un clima di inesorabile fatalità».

Lo spazio creativo e culturale lasciato vuoto da Luciano Berio, spentosi nel 2003, non è stato ancora colmato. La sua propositività ad amplissimo spettro e le sue esperienze polimorfe, aperte a ogni contaminazione e sperimentazione, non hanno ancora trovato un erede o corrispettivo, almeno nel panorama nazionale. Una delle peculiarità più acclamate della sua ricerca è stata l'indagine sulle potenzialità idiomatiche dei vari strumenti, un'analisi concretizzatasi soprattutto attraverso la serie delle 14 *Sequenze* per timbri solisti: dalla *Sequenza I* per flauto (1958) a quella per violoncello (2002 - 2003). Al pianoforte è stata dedicata la *Sequenza IV*, ritenuta dall'autore «un viaggio di esplorazione attraverso le regioni sconosciute e conosciute del colore e dell'articolazione strumentali. Come nelle altre *Sequenze* si elabora una polifonia di azioni, intesa come esposizione e sovrapposizione di caratteri strumentali e gestuali differenti».

Altri lavori, sono stati dedicati da Berio al pianoforte, alcuni giovanili ancora in tecnica seriale [5 *Variazioni* (1952), *Rounds* per clavicembalo o pianoforte (1966)] e quindi l'articolatissima *Sonata* per pianoforte (2001), una delle sue ultime realizzazioni.

I *Six Encores* sono una raccolta di sei brevi pezzi, scritti tra il '65 e il '90. Il titolo vuole evidenziare la brevità della forma e il carattere aforistico. I primi quattro *Encores* sono ispirati agli elementi empedoclei: acqua, aria, terra, fuoco. *Wasserklavier* (1965) costituisce un'indagine intorno agli aspetti simbolici e alle suggestioni collegabili all'idea di *acqua*. Il materiale armonico, piuttosto tradizionale, è ricavato dall'*Impromptu* op. 142 n. 1 di Schubert e dall'*Intermezzo* op. 117 n. 2 di Brahms, con esiti altamente evocativi ottenuti anche per mezzo di una particolare cura timbrica, con rievocazioni di modalità tecniche pianistiche derivate da esempi desunti da Chopin, Debussy e Skrjabin. *Wasserklavier* fu creato in seguito a una conversazione tra amici, a

New York, circa l'interpretazione dell'*Intermezzo* di Brahms e della *Fantasia* in fa minore per pianoforte a quattro mani di Schubert. Berio intese il pezzo come un'appendice musicale alle varie considerazioni di quella serata: risulta significativa in tal senso la preminenza della tonalità di fa minore lungo tutto l'arco del breve pezzo.

I 24 *Preludi* op. 28 costituiscono la creazione che, forse meglio di qualunque sua altra, ritrae la multiforme personalità di Chopin in una sintesi nitida ed esplicativa. All'epoca del compositore il "Preludio" aveva cessato di rappresentare una forma preliminare ed introduttiva a un'opera maggiore per divenire componimento autonomo ad alto coefficiente lirico. Chopin scrisse i suoi *Preludi* tra il 1835 e il 1839, la maggior parte durante un soggiorno nell'isola di Maiorca.

Nell'op. 28 vi è una progettualità strutturale organizzata: la disposizione tonale collegata al circolo delle quinte in cui ogni tonalità maggiore è seguita dalla sua relativa minore: do maggiore, la minore, sol maggiore, mi minore, ecc. È una sistematicità che richiama alla memoria simili organicità, in particolare quella precedente di J. S. Bach nel *Clavicembalo ben temperato*. Il contenuto poetico e il linguaggio pianistico delle 24 composizioni si presenta invece all'insegna di una eccezionale varietà, imprevedibilità e originalità, tale da aver sconcertato i contemporanei e a lungo ritardato la notorietà dell'opera nella sua completezza, fatto salvo il successo immediato di singoli numeri.

Chopin non aveva pensato i *Preludi* per una esecuzione integrale; forse per questo motivo sotto questa denominazione si celano differenti registri stilistici e forme. Fu Schumann a ravvisarvi «schizzi, frammenti iniziali di studi o - se vogliamo - ruderi, penne d'aquila, selvaggiamente disposte alla rinfusa. Ma la scrittura delicata e perlacea indica in ciascuno di essi: lo scrisse Fryderyk Chopin. Lo si riconosce dalle pause e dal respiro impetuoso. Egli è e rimarrà il più ardito e il più fiero spirito poetico dell'epoca». La capacità di condensare senso in un arco di tempo e con mezzi sonori limitati trova in questi *Preludi* un modello archetipico, con il quale si confronteranno successivamente autori quali Debussy, Rachmaninov e Skrjabin.

Nessuno dei brani ricevette un epiteto direttamente dal loro autore; furono editori, esecutori o critici a sbizzarrirsi con nomignoli e soprannomi. La scelta dei cinque *Preludi* in programma stasera comprende due brani cui è stata conferita una denominazione "acquea". Il terzo, *Canto del ruscello* (secondo il pianista Alfred Cortot) e il n. 15, *Goccia d'acqua* (secondo il direttore d'orchestra Hans von Bülow).

Il *Preludio* n. 2 è stato a lungo considerato una anomalia nel contesto

dell'opera e del catalogo chopiniano, soprattutto per le aspre dissonanze create entro il cupo ostinato che regge una linea melodica semplicissima, attonita e straniante, costituita da incisi discendenti ripetuti. Il centro dell'attenzione è rivolto al tessuto armonico, basato su un gioco di tensione/distensione caratterizzato da note di volta altamente conflittuali fino al placarsi esiziale della chiusa. In poche battute è tratteggiata una implosione dolorosa di stato d'animo, sintetizzata in un plumbeo schizzo aforistico dal peso specifico insostenibile.

Nettamente contrastante il carattere del terzo *Preludio*, contrassegnato dalla ripetizione di rapide folate di note alla sinistra e da una freschezza serena, inebriante. In queste cascatelle sonore della sinistra Cortot volle riconoscere un elemento acqueo, torrentizio: identificazione che risulta arbitraria quanto suggestiva, appoggiandosi sull'identificazione di un cliché ornamentale, di una figurazione simbolica. Ciò che emerge, in ogni caso, è il brio naturalistico di una pagina di espressività felice e luminosa.

Il *Preludio* n. 4 è uno dei più familiari ed eseguiti, anche per la semplicità esecutiva, fatte salve tre battute dell'acme, poco prima del termine. La melodia, accorata e distesa, poggia su un *continuum* accordale discendente cromaticamente: una figura tradizionale del dolore e del patetismo in musica. Risulta che questo brano, insieme ad altri e al *Requiem* mozartiano - espressamente richiesto dal compositore morente - sia stato eseguito all'organo durante i funerali di Chopin il 30 ottobre 1849, nella chiesa di Sainte-Marie-Madeleine a Parigi.

Decisamente fantastico per concisione e potenza il *Preludio* n. 14 in mi bemolle minore: una sorta di essenziale studio miniaturistico che presenta fortissime analogie con l'ultimo movimento della *Sonata* op. 35. Il movimento vorticoso, il parallelismo in ottava tra le due mani, l'assenza di una melodia effettiva, le sconcertanti situazioni armoniche implicite, la durata dell'esecuzione inferiore ai trenta secondi rendono questa composizione una folgorante allucinazione sonora, uno dei momenti musicali più atemporali ed esterni alla storia che la musica contenga.

Il *Preludio* n. 15 è il più lungo e, da sempre, il più celebre della raccolta; è costruito in forma ABA con una sezione centrale imperniata su un crescendo grandioso e drammatico. La prima parte risulta invece di una lirica malinconia, elegante e intimistica. La struttura e l'atmosfera avvicinano il brano al carattere di un "notturno" in cui l'elemento comune alle diverse sezioni è costituito da una nota ribattuta che progressivamente si trasforma da un rintocco sereno (la "goccia d'acqua") a un martellante incubo. Si comprende l'affermazione di Schumann quando afferma che in quest'opera vi è *pure qualcosa di ammalato, di febbrile, di repulsivo*.