

Torino
Auditorium
Giovanni Agnelli
Lingotto

Martedì 07.IX.2010
ore 21

Maurizio Pollini pianoforte

Chopin

200° Chopin
Schumann

È un progetto di

Milano

Comune
di Milano

Realizzato da

Fondazione
per le Attività Musicali
TorinoAssociazione per
il Festival Internazionale
della Musica di Milano

Con il sostegno di



I Partner del FestivalCAMERA DI
COMMERCIO
MILANO

partner istituzionale

CAMERA DI COMMERCIO
INDUSTRIA ARTIGIANATO E AGRICOLTURA
DI TORINOINTESA  SANPAOLOcultura dell'energia
energia della cultura

Sponsor

L'ENERGIA CHE TI ASCOLTA.



Media partner**CORRIERE DELLA SERA****LA STAMPA****CLASSICA**

Sponsor tecnici

Il Festival MITO compensa le emissioni di CO₂

Parco Scientifico Tecnologico per l'Ambiente



tramite il rimboschimento di aree verdi cittadine a Torino e attraverso progetti di riduzione dei gas serra realizzati in paesi in via di sviluppo.

con la creazione e tutela di foreste in crescita nel Parco Rio Vallone in Provincia di Milano, e in Madagascar.

Fryderyk Chopin

(1810-1849)

Preludio in do diesis minore op. 45

Ventiquattro Preludi op. 28

- n. 1 in do maggiore *Agitato*
- n. 2 in la minore *Lento*
- n. 3 in sol maggiore *Vivace*
- n. 4 in mi minore *Largo*
- n. 5 in re maggiore *Allegro molto*
- n. 6 in si minore *Lento assai*
- n. 7 in la maggiore *Andantino*
- n. 8 in fa diesis minore *Molto agitato*
- n. 9 in mi maggiore *Largo*
- n. 10 in do diesis minore *Allegro molto*
- n. 11 in si maggiore *Vivace*
- n. 12 in sol diesis minore *Presto*
- n. 13 in fa diesis maggiore *Lento*
- n. 14 in mi bemolle minore *Allegro*
- n. 15 in re bemolle maggiore *Sostenuto* (“La goccia d’acqua”)
- n. 16 in si bemolle minore *Presto con fuoco*
- n. 17 in la bemolle maggiore *Allegretto*
- n. 18 in fa minore *Allegro molto*
- n. 19 in mi bemolle maggiore *Vivace*
- n. 20 in do minore *Largo*
- n. 21 in si bemolle maggiore *Cantabile*
- n. 22 in sol minore *Molto agitato*
- n. 23 in fa maggiore *Moderato*
- n. 24 in re minore *Allegro appassionato*



Quattro Mazurche op. 30

- n. 1 in do minore *Allegretto non tanto*
- n. 2 in si minore *Vivace*
- n. 3 in re bemolle maggiore *Allegro ma non troppo*
- n. 4 in do diesis minore *Allegretto*

Barcarola in fa diesis maggiore op. 60

Ballata n. 4 in fa minore op. 52

Scherzo n. 2 in si bemolle minore op. 31 *Presto*

Maurizio Pollini, pianoforte

Il concerto di stasera copre un decennio della carriera chopiniana: dal 1836, anno in cui il compositore iniziò a scrivere le Mazurche op. 30, al 1846, quando fu pubblicata la straordinaria *Barcarola*. La scelta di Maurizio Pollini è davvero completa e rappresentativa dal punto di vista dei generi musicali: due raccolte di pezzi brevi (Mazurche e Preludi, oltre al breve e poetico Preludio isolato op. 45, del 1841), il massimo risultato raggiunto da Chopin nel campo della “narrativa” Ballata e infine due ampi brani che, nel loro accostamento, ci mostrano la varietà straordinaria – formale ed espressiva – con cui il musicista polacco si accostava alla forma ternaria ABA: simmetrico, ampio e virtuosistico lo Scherzo, ellittica, sognante e visionaria la *Barcarola*.

I Preludi op. 28 furono composti in gran parte durante uno dei momenti più conosciuti della vita del compositore, il soggiorno a Palma di Majorca con George Sand (negli ultimi mesi del 1838 e all’inizio del 1839). Un momento in realtà travagliatissimo, almeno dal punto di vista della salute; Chopin infatti annunciò in una lettera all’amico Fontana che a causa di una grave forma di bronchite il lavoro sui Preludi andava a rilento, raccontando il singolare episodio dei tre dottori “più celebri di tutta l’isola” che lo visitarono, uno dopo l’altro («il primo ha detto che ero già crepato, il secondo che stavo per crepare, il terzo che creperò», concludeva ironicamente il musicista). Sembra che l’ascoltatore di oggi non trovi traccia di queste difficoltà nei Preludi, che sono infatti una delle più amate ed eseguite raccolte chopiniane; eppure un critico acuto come Schumann, nella sua recensione della raccolta, li giudicava “strani” e scriveva: «Sono schizzi, principi di Studi o, se si vuole, rovine, penne d’aquila, tutto disposto selvaggiamente e alla rinfusa. Ma in ciascuno dei pezzi sta scritto con delicata miniatura perlacea: “Lo scrisse F. Chopin”». E Schumann aggiungeva che «la raccolta contiene pure qualcosa di ammalato, di febbrile e di repulsivo; cerchi ciascuno ciò che lo può allietare, e soltanto il filisteo rimanga lontano».

Certo i Preludi, che si richiamano naturalmente a Bach (non tanto nella scrittura contrappuntistica, quanto per il fatto di concentrare l’intero brano sull’elaborazione di un unico tipo di materiale) e sono organizzati secondo un calibrato piano di tonalità e di contrasti, non si possono proprio considerare “disposti selvaggiamente e alla rinfusa”; ma si tratta senza dubbio di una delle opere più avanzate, più *moderne* di Chopin, superata in questo senso forse soltanto da alcune delle Mazurche più “sperimentali” e visionarie. La raccolta ci consegna infatti una lezione esemplare (e, nell’intero Ottocento musicale, davvero poco seguita): la massima nitidezza e fantasia formale, la massima economia compositiva, il ricorso nullo o comunque rarissimo all’enfasi. Chopin è uno di quei rari musicisti ottocenteschi che non ha mai scritto una nota di troppo; anzi, molto spesso ha scritto meno note di quelle che ci si aspetterebbe, al punto che la sua musica è stata spesso accusata di “mancanza di forma”. Da tempo musicisti e musicologi si sono accorti che, al contrario, Chopin è il più grande maestro romantico della forma musicale: ha un senso della composizione modernissimo, vitale,

essenziale, che lo porta spesso a distruggere le simmetrie, ad abbreviare le ripetizioni, a trasformare o addirittura eliminare del tutto le riprese.

La brevità di molti Preludi è infatti stupefacente: alcuni durano solo una decina di battute e realizzano una sorta di percorso interno alla raccolta, un labirinto della concentrazione; a questi si alternano brani più estesi, e a tale differenziazione il compositore ne aggiunge una seconda, ancora più evidente, basata sul carattere e sulla scrittura pianistica. Chopin costruisce quindi in molti casi un procedere basato sull'accostamento di coppie di brani contrastanti – i Preludi 8 e 9, ad esempio, o i numeri 11 e 12.

Ma come ho accennato, l'aspetto più sorprendente della raccolta è probabilmente la varietà di soluzioni formali, che vanno dalla tipica "ABA con ripresa abbreviata" chopiniana (ad esempio i Preludi 13 e 15, due dei più celebri dell'op. 28) al recitativo drammatico (Preludio 18), dalla rapida danza popolare del Preludio 11 alla cavalcata travolgente, quasi priva di una ripresa e perfino di un chiaro percorso armonico e tonale del grande Preludio 24. Manca naturalmente lo spazio per proporre un'analisi anche schematica di ogni Preludio, ma si possono fare alcuni esempi più puntuali per illustrare la varietà e sottigliezza delle soluzioni chopiniane. I primi tre Preludi lenti della raccolta – i numeri pari – sono secondo me esempi ideali. Il Preludio 2, su uno stupefacente accompagnamento ostinato infarcito di dissonanze e di intervalli "aspri" nella mano sinistra (certamente è uno dei pezzi che Schumann avrebbe potuto giudicare "repulsivi") è costituito dalla semplice ripetizione – per tre volte, con ritmo differente e diversa tonalità – di una singola frase cantabile. La sinistra si spegne progressivamente, la destra ripete l'ultimo frammento di frase melodica, quindi il brano si conclude con alcuni solenni accordi: una forma non riconducibile ad alcuno schema preordinato, eppure coerente e dall'effetto quasi ipnotico.

In apparenza più rassicurante, il Preludio 4 è costruito secondo la "forma di Lied" A-A', eppure la ripresa appare non solo variata, ma completamente trasfigurata grazie all'inserimento inaspettato di un rapido crescendo, che sfocia in un punto culminante (*stretto*, ossia accelerando, scrive Chopin).

La soluzione che il compositore adotta nel Preludio 6 è ancora più sottile e gioca sull'ambiguità, sul condurre l'ascoltatore in una direzione inattesa senza seguire alcun "prevedibile" percorso: una prima frase regolare e simmetrica, una ripetizione che modula e sembra avviarsi verso una nuova sezione in tonalità contrastante. Ma questo nuovo episodio non arriva, il brano resta un attimo sospeso e scivola subito in una rilassata Coda; il tema iniziale ritorna, sussurrato in eco come un ricordo, solo all'ultimo istante. Poesia, ambiguità, evocazione appena accennata di spazi ampi, di vaste simmetrie formali che immediatamente ripiegano nella miniatura e nell'ellissi; tutto nel breve, concentratissimo spazio di 26 battute.

Oltre a essere uno degli esempi più luminosi del tipico ciclo romantico di pezzi brevi, i Preludi si propongono quindi come un'articolatissima riflessione sulla forma breve in sé; come tale, essi guardano decisamente verso il futuro, verso Debussy, Stravinsky e lo Schönberg del periodo atonale.

Le quattro Mazurche op. 30 sono altrettanto straordinarie, in alcuni casi perfino più audaci nella deliberata ricerca di asimmetria formale. La seconda in si minore, ad esempio, utilizza lo stupefacente schema ABCB: in altre parole, non ascoltiamo più il tema iniziale dopo la prima esposizione; esso viene “sostituito” dalla sezione C, che in qualche modo ricorda l’inizio del brano, ma è come raggelata in una singola frase ripetuta otto volte, ogni volta con una diversa armonizzazione. Dopo questa clamorosa rottura della simmetria Chopin, quasi a compiere un gesto di affetto verso l’ascoltatore, ripete letteralmente la sezione B. Il “tono” popolare, filtrato e reso raffinatissimo (e naturalmente scandito dal tipico “ritmo di Mazurca” con gli accenti sul secondo tempo della battuta), è la caratteristica più evidente di questi brani, che spesso giocano allo stesso tempo con la tonalità e con la forma, rendendole ambigue in modo irresistibile: l’inizio della terza Mazurca insiste sulla ripetizione degli elementi di un’ampia frase, prima in maggiore, poi in minore, prima *forte* e poi *piano*. Chopin riprende letteralmente tutta la sezione al termine del brano, ma conclude aggiungendo un ultimo accordo, sorprendentemente *forte* e in maggiore, che lascia in un certo senso “aperto” il discorso musicale.

E in effetti la quarta Mazurca, l’ultima del ciclo, comincia con una straordinaria dissonanza che risolve gradualmente riallacciandosi al minore del brano precedente. Questo effetto viene ripetuto, ampliato e reso ancora più poetico alla ripresa, e il brano si conclude con una delle grandi, evocative Code chopiniane, che vanno spegnendosi pian piano e *slentando*, come scrive il compositore.

Posta accanto a questi brani brevi e concentrati, la *Barcarola* crea un contrasto potentissimo. Terminata nel 1846, questa magnifica pagina è una delle più grandi creazioni chopiniane. È basata su un andamento caratteristicamente “oscillante” in ritmo ternario, ed è un brano ricchissimo di idee melodiche e armoniche; in più, la scrittura pianistica ci appare oggi sorprendente perfino in relazione alle altre opere chopiniane tarde. Se ne era acutamente accorto Maurice Ravel, che parlava del “magnifico lirismo tutto italiano”, degli “accordi magici”, della “misteriosa apoteosi” della *Barcarola*. La forma, come ho accennato, è particolare e raffinata: il brano è suddiviso in tre sezioni molto ampie e articolate, che alternano stati d’animo diversissimi, momenti sospesi, straordinari slanci lirici, scatti virtuosistici, e sono unificate dal ritmo ternario, quasi onnipresente, scandito dalla mano sinistra.

Ma la ripresa è variata, incredibilmente accorciata, e sfocia nell’inattesa riapparizione, *fortissimo* e con effetto dirompente, di un tema che avevamo ascoltato al termine della sezione centrale. La raffinatezza contrappuntistica e timbrica della straordinaria Coda, che comincia distesa e rilassata e si fa sempre più aerea, liquida, impalpabile, crea uno degli istanti più indimenticabili dell’intera letteratura.

Si è più volte osservato che gli Scherzi di Chopin hanno in sé qualcosa di contraddittorio: sono infatti brani molto più “seri” e drammatici di quanto non faccia pensare il titolo. Il Secondo Scherzo op. 31, il più noto ed eseguito dei quattro, mostra questa caratteristica in modo esemplare fin dalle battute iniziali, che cominciano con un gesto efficacissimo, una sorta di concentrata “domanda e risposta”: un breve “motto” esitante e misterioso a cui segue un perentorio scatto ascendente. E proprio la *direzionalità* del tessuto musicale, il succedersi di rapide “folate” ora ascendenti ora discendenti, è una delle cifre stilistiche più evidenti di questo Scherzo. Il Trio centrale, dalla raffinata scrittura all’inizio quasi vocale e poi via via più aerea, ha essenzialmente un carattere riflessivo, appena interrotto dall’improvvisa apparizione di una cascata di note scintillanti e “leggere”; esso sfocia in una sorta di drammatico sviluppo a cui farà più avanti da contraltare la brillante Coda. La ripetizione letterale di intere sezioni – una tecnica che Chopin non amava in modo particolare – ha un ruolo di primo piano nell’intero brano, e la struttura formale si fissa indelebilmente nella memoria dell’ascoltatore.

Se la *Barcarola* e lo Scherzo offrono all’ascoltatore due soluzioni diversissime al problema posto dalla forma ABA, le Ballate costituiscono forse i massimi risultati raggiunti da Chopin nella costruzione di forme ampie, articolate e “dialettiche”. L’origine poetica della Ballata – un genere che non a caso fu caratterizzato dall’impiego della voce per oltre quattro secoli, da Guillaume de Machaut a Schubert – portò Chopin a conferire al discorso musicale un carattere spiccatamente “epico” e narrativo: un “tono” ampio ed evocativo percorre le Ballate chopiniane, e si incarica di guidare l’ascoltatore alla scoperta della costruzione del brano.

Particolare importanza, nella definizione di questa atmosfera, riveste la scansione ritmica; la Quarta Ballata, ad esempio, comincia con la ripetizione di una singola nota in ottava: un “passo”, un movimento scandito e regolare che dà letteralmente all’ascoltatore la sensazione dell’inizio di un viaggio, musicale e metaforico.

Troviamo qui un geniale ripensamento della tecnica sonatistica: tutte le Ballate, ognuna nel suo personalissimo modo, sono basate su due temi contrastanti – potremmo dire, uno più “riflessivo”, lirico, e l’altro più “epico” e narrativo – ma in genere manca il senso di sviluppo, di tensione e risoluzione connaturato alla Sonata. Il discorso musicale è al contrario organizzato in episodi contrastanti spesso conclusi in se stessi, momenti di grande slancio ai quali si contrappongono istanti sospesi e trasognati.

La ripresa dell’op. 52 offre uno degli esempi più straordinari di tali atmosfere sospese: il pianista riprende la scansione del “passo”, *forte*, e dopo una breve discesa la trasporta in una tonalità remota, *pianissimo*. Lo slancio del brano sembra arrestarsi su se stesso in ripetizioni incantate, quindi ascoltiamo una delicata cadenza iridescente che ci porta al tema “narrativo”, presentato in imitazione dapprima in due sole voci, poi in tre, e finalmente riascoltiamo la tessitura pianistica dell’inizio, con i suoi ampi e scanditi

accordi di accompagnamento. La ripresa del secondo tema, lirico, è arricchita da un trascinante movimento uniforme di terzine nel basso: un elemento che a partire da questo momento diventa inarrestabile, accelera la velocità e la direzione “narrativa” del brano e sfocia, dopo un’ultima breve sospensione di accordi immobili, nella trionfale, brillantissima Coda conclusiva.

Giovanni Bietti

**Se desiderate commentare questo concerto, potete farlo
su blog.mitosettembremusica.it o sul sito www.sistemamusica.it**

Il nome di **Maurizio Pollini** evoca una carriera inestimabile, storia di uomo e d'artista riconosciuta in tutto il mondo, applaudita dal pubblico e dalla critica di ogni latitudine e di più generazioni.

Protagonista da oltre quarant'anni presso tutti i maggiori centri musicali d'Europa, America e Giappone, Maurizio Pollini ha suonato con i più celebri direttori. Le orchestre più importanti del mondo hanno fatto a gara per accompagnarlo, così come le istituzioni concertistiche e i festival più prestigiosi hanno ospitato i suoi recital come l'evento d'eccellenza nei propri cartelloni.

Molti sono i riconoscimenti che gli sono stati tributati: Ehrenring, consegnatogli dai Wiener Philharmoniker (1987), Goldenes Ehrenzeichen della Città di Salisburgo (1995), Ernst-von-Siemens Musikpreis di Monaco (1996), premio "Una vita per la musica – Arthur Rubinstein" ricevuto a Venezia (1999) e Premio "Arturo Benedetti Michelangeli" del Festival di Brescia e Bergamo (2000), nonché, nell'estate 2004, la nomina di Artiste étoile al Festival di Lucerna.

Nel 1995 Maurizio Pollini ha inaugurato il Festival di Tokyo dedicato a Boulez. Nello stesso anno e nel 1999 il Festival di Salisburgo gli ha affidato la progettazione di concerti che, rispecchiando i suoi molteplici interessi musicali, accostano nei programmi epoche e stili diversi. Successivamente, tra il 1999 e il 2006, con la stessa filosofia sono stati realizzati numerosi cicli di concerti a Parigi (Cité de la Musique), New York (Carnegie Hall), Tokyo e Vienna (in occasione dell'Anno Mozartiano). Un nuovo ciclo ha avuto luogo nel gennaio 2008 a Roma per l'Accademia Nazionale di Santa Cecilia, seguito, nel 2009, dai cicli di Parigi Cité de la Musique e Milano Teatro alla Scala. Il suo repertorio si estende da Bach ai contemporanei e la sua discografia include, oltre alle grandi pagine di ambito classico-romantico, cui è fortemente legato, opere di Schönberg, Webern, Berg, Nono, Manzoni, Boulez, Stockhausen.

Anche l'intensa attività discografica è ampiamente riconosciuta e premiata: nel solo 2006 ha ricevuto l'Echo Klassik, lo Choc de la Musique e il Diapason d'Or. Nel 2007 si sono aggiunti il Grammy Award e il Disco d'Oro per la recente incisione dei *Notturmi* di Chopin.