

un musicista ormai da troppo tempo dimenticato. A riprova dell'ammirazione debussiana, il secondo brano dalla *prima serie di Images* (1905) si intitola proprio **Hommage à Rameau**: titolo giustificato in parte dal suono 'antichizzante', con molti passi a mani pari, nitidi e lineari, e in parte dall'emergere di quegli arcaismi a doppio taglio, che mantengono un'aura di passato e, al tempo stesso, aprono vie nuove alla scrittura. Frasi regolari, ben spaziate, simmetriche, accomunate da un'accelerazione ritmica caratteristica, di cui l'indicazione *sans rigueur* (senza rigore) accresce l'impronta di canto libero, fuori da una misura rigida: anche questa, una connotazione arcaica. Non manca una parte centrale costruita capovolgendo il tema d'inizio, altro omaggio alla sapienza costruttiva dei compositori antichi; il brano si chiude con una ripresa della sezione iniziale, modificata però in modo tale da farla letteralmente evaporare, con un diminuendo graduale che si assottiglia fino a rendersi inudibile nelle ultime battute.

Quanto poi al **Clair de lune** è la pagina più famosa contenuta all'interno della *Suite bergamasque*, uno dei primi lavori di Debussy (1890), anch'esso nel segno delle forme antiche con l'unica eccezione proprio di questo squarcio visionario in stile di arabesco. Anche in questo caso, il brano è uno studio di sfumature intorno al *piano* o *pianissimo*; si apre con una linea lunga e sinuosa che pare non dover mai finire, poi prosegue con una zona più compatta di accordi, sempre nel medesimo clima contemplativo, e infine comincia a essere dissolto da onde di arpeggi che alla fine avvolgono la melodia di partenza e conducono il brano alla sua conclusione morendo.

Elisabetta Fava



Chiara Bertoglio

Nata a Torino nel 1983 è una giovane concertista di pianoforte, musicologa, scrittrice e docente italiana. Si è diplomata appena sedicenne in pianoforte al Conservatorio di Torino (1999), all'Accademia di S. Cecilia ed in altre istituzioni internazionali, perfezionandosi fra l'altro con Paul Badura Skoda, Konstantin Bogino, Sergio Perticaroli. Ha studiato musicologia presso le Università di Venezia, Roma e Birmingham (PhD). Ha tenuto il suo primo recital a otto anni ed il suo primo concerto con orchestra a nove. Si è in seguito esibita nelle più importanti

sale italiane ed estere, fra cui la Carnegie Hall, il Concertgebouw di Amsterdam, la Royal Academy di Londra, l'Accademia di Santa Cecilia a Roma, Festival Maggio Musicale Fiorentino, MiTo Settembre Musica ecc., collaborando con musicisti come Leon Fleisher, Ferdinand Leitner, Marco Rizzi e molti altri. Ha suonato con orchestre come la Sinfonica di Roma, la Curtis Chamber Orchestra e l'European Union Chamber Orchestra.

Laureata e dottore di ricerca in musicologia, ha scritto diversi libri e numerosi saggi per riviste specialistiche italiane ed internazionali (fra cui Musica e Storia, AAA-TAC ecc.), partecipando come relatrice a convegni prestigiosi (a Oxford, Londra, Roma e in diverse università).

Impegnata nell'approfondimento dei rapporti fra musica e spiritualità cristiana, ha pubblicato libri sull'argomento. Svolge intensa attività didattica privatamente e in importanti istituzioni italiane ed estere, sia come docente di pianoforte sia come musicologa. Suoi cd sono stati pubblicati da Naxos e Panorama.

Prossimo appuntamento: lunedì 13 aprile

Michelangiolo Mafucci violoncello

Giovanni Doria Miglietta pianoforte

musiche di **Chopin, Dvořák, Poulenc**

Con il sostegno di



ARTI SCENICHE
Compagnia di San Paolo

Con il contributo di



FONDAZIONE CRT



POLITECNICO DI TORINO

Con il patrocinio della



CITTÀ DI TORINO

Per inf.: **POLINCONTRI** - Orario: 9-13/13.30-17.00

Tel +39.011.090.79.26/7 - Fax +39.011.090.79.89

<http://www.polincontri.polito.it/classica/>



2014

**I CONCERTI DEL POLITECNICO
POLINCONTRI CLASSICA
2015**

Lunedì 30 marzo 2015 - ore 18

Chiara Bertoglio pianoforte

**Bach Mozart
Chopin Debussy**



POLINCONTRI

POLITECNICO DI TORINO
Aula Magna "Giovanni Agnelli"



XXIII edizione

17° evento

*Specchi, granchi e tastiere: itinerario musicale
tra simmetrie e suoni*

Johann Sebastian Bach (1685 - 1750)

dall'*Arte della Fuga* BWV 1080:

Quattro Contrappunti

dal *I Libro del Clavicembalo ben temperato*:

Preludio e Fuga n. 2 in do minore BWV 847

Preludio e Fuga n. 8 in mi bemolle minore BWV 853

Wolfgang Amadeus Mozart (1756 - 1791)

Piccola Giga in sol maggiore K 574

Fryderyk Chopin (1810 - 1849)

dagli *Studi op. 10*:

n. 3 in mi maggiore

Claude Debussy (1862 - 1918)

da *Images (I serie)*:

Hommage à Rameau

dalla *Suite bergamasque*:

Clair de Lune

Se la polifonia era l'arte di intrecciare le voci umane in modo tale da trattarle ciascuna alla pari e creare un gioco reciproco di imitazioni, il contrappunto rappresentava la stessa arte, applicata però agli strumenti: differenza non da poco, perché comportava, nel profilo dei temi, la possibilità di ignorare i limiti dell'intonazione vocale e di inseguire arditezze armoniche, ritmiche, melodiche; non sarà più necessario, insomma, concepire un tema 'cantabile', ma sarà possibile usare intervalli impervi e dissonanze più spinte. La forma che meglio sviscerava il contrappunto era la *fuga*, concepita in un intreccio rigoroso delle parti, in numero variabile (per lo più quattro o cinque); e la punta più alta di quanto si possa ottenere da una *fuga* è in uno degli ultimi capolavori di Johann Sebastian Bach, dal titolo giustamente orgoglioso *Die Kunst der Fuge*, appunto **L'arte della fuga**: un lavoro forse più astratto che concreto, nel senso che non è neanche pensato per questo o quello strumento, ma piuttosto come pura matematica di linee, dove addirittura le fughe vengono 'montate' l'una sull'altra e diventano doppie o triple.

Molti anticipi di questa sapienza inventiva e costruttiva si erano già avuti nei due libri del *Clavicembalo ben temperato*, specialmente nel *secondo*, dove le *fughe* sono più lunghe e complesse. Il *primo libro* (completato nel 1722) contiene però una serie di gioielli non meno importanti, organizzati secondo una precisa struttura: ogni *fuga* è preceduta da un *preludio*, e le coppie di *preludio* e *fuga* procedono via via per tutte le ventiquattro tonalità. La coppia in **do minore BWV 847** ha un *preludio* particolarmente mosso e ombroso, una specie di *moto perpetuo* senza un tema riconoscibile; segue una *fuga* dal tema tutto contratto su un frammento ripetuto tre volte e ritmicamente ben connotato, che acquista particolare risalto dopo il fluire ininterrotto del *preludio*. Anche la coppia *n. 8 BWV 853* è in modo minore, con la particolarità che il *preludio* è notato in *mi* bemolle minore, la *fuga* invece in *re* diesis minore, essendo di fatto *mi* bemolle minore e *re* diesis la stessa nota, perlomeno nel moderno 'clavicembalo ben temperato' per il quale scrive Bach, uno strumento accordato in modo tale da equiparare le note alterate secondo il sistema che adottiamo tuttora. In questo caso il *preludio* è molto lento e di straordinaria intensità espressiva, per la quale si invocherebbe forse l'organo a meglio sorreggere l'onda lunga del canto; un caso, fra l'altro, abbastanza raro nella scrittura bachiana, in cui melodia e accompagnamento sono ben distinti durante l'intero corso del brano. La *fuga*, piuttosto espansa, si basa su un tema di straordinaria efficacia per la sua semplicità e la sua simmetria interna, da cui si genera un flusso ininterrotto di canto.

Con le sue durezze sperimentali e i suoi contrappunti interni, la **Giga K 574** è una delle testimonianze della passione di Mozart per la scrittura di Johann Sebastian Bach, di cui scoprì alcuni lavori (all'epoca pochissimi erano editi) nella ricca biblioteca del barone van Swieten, suo mecenate. Fu proprio lì che Mozart, già maestro della polifonia, scoprì intorno al 1787 il contrappunto, che diede frutti in alcuni capolavori, tra cui la *Sinfonia 'Jupiter'*, l'ultima *Sonata K 576* e questa singolare *Giga*, armonicamente tanto ardita da suonare di due secoli in anticipo sui tempi.

Chopin era un pianista in carriera, e come tale doveva padroneggiare con assoluta *nonchalance* le difficoltà dei bra-

ni che eseguiva, compresi a maggior ragione i propri. Con questo obiettivo, e col modello di lavori analoghi composti da pianisti come Czerny, Cramer o Moscheles, cominciò fin da giovanissimo a scrivere degli 'esercizi', di cui dà notizia per lettera a vari amici; a un certo punto, però, la natura puramente utilitaria e tecnica degli esercizi si trasformò, probabilmente in coincidenza con l'ascolto dei *Capricci* di Paganini, così importanti anche per Liszt e per Schumann. Gli *Studi* divennero così un caleidoscopio di colori e di idee musicali ('arpa eolia' trasformata in 'arabeschi fantastici', come scrisse Schumann): difficoltà e poesia si fusero insieme, e il valore didattico venne superato nel segno del puro genio inventivo. Arpeggi e scale, legato e staccato, velocità digitale e padronanza del tocco: proprio quest'ultimo, fra i tanti ingredienti toccati da Chopin nella serie **op. 10** (1833), è il fulcro dello **Studio n. 3**, uno *Studio* singolare per varie ragioni. Innanzitutto si tratta di uno dei pochi *Studi* lenti e in modo minore di tutta la raccolta; poi ha un tema molto evidente e diffuso, una di quelle idee così perfette da sembrare inventate sul momento, e che invece probabilmente fu il frutto di un lavoro paziente; Chopin fu infatti il Flaubert della musica: un perfezionista che limava a lungo le sue idee. Qui la perfezione della melodia è data dalla sua crescita graduale, che trovò probabilmente il suo modello nelle melodie belliniane tanto amate da Chopin; l'obiettivo pratico dello *Studio*, invece, è raggiungere il legato e insieme differenziare le voci, ben tre, che si intrecciano su piani diversi (una superiore che ha il canto, una centrale che disegna un tessuto connettivo continuo e una al grave che fa da basamento armonico e da molla ritmica); la differente pressione data alle singole voci e l'intreccio inestricabile di canto e controcanti da far emergere sono le vere difficoltà offerte all'esecutore.

«Uno dei fondamenti più solidi della musica», colui che «seppe scoprire la sensibilità nell'armonia, [...] a creare colori e sfumature di cui i musicisti che lo precedettero avevano solo una percezione confusa». Così nel 1912 Claude Debussy parlava di Jean Philippe Rameau: in quegli anni presso l'editore Durand stavano uscendo molte opere di questo sommo autore del Settecento (il progetto era di stamparle tutte) e Debussy era fra i sottoscrittori dell'iniziativa, che naturalmente fu determinante per riprendere confidenza con