

via *Sonata*, articolata in quattro singolarissimi movimenti, dalla capitale importanza nella storia della letteratura pianistica, hanno fatto scorrere - comprensibilmente - fiumi di inchiostro. Lo stesso autore dovette essere consapevole della sua reale carica innovativa se ebbe ad affermare: «Ecco una *Sonata* che darà del filo da torcere ai pianisti quando la suoneranno tra cinquant'anni». In apertura un *Allegro* dal sonante, incandescente esordio che poi «trascolora dall'energia comunitaria del corale al lirismo solitario», variando con caleidoscopica fantasia il materiale tematico in ebollizione entro una fitta trama polifonica: vi allignano vari apici dinamici dagli esacerbati *fortissimo* e così pure protratti trilli di cui si ricorderanno tardo-romantici della levatura del visionario Skrjabin.

Poi ecco un conciso *Scherzo* arroventato al fuoco di un'incandescente energia che, con raffiche furiose, pare rigenerarsi a ogni battuta. Quindi interviene un *Adagio* di immense proporzioni dal lirismo solenne e nel contempo «profondamente tragico» concepito anch'esso all'insegna della variazione perpetua. Dove c'è spazio per un tipo di suono che a tratti, entro i vari episodi giustapposti senza soluzione di continuità, trasfigurandosi, pare anticipare addirittura l'estetica del futuro *Notturmo*, entro un'escursione di estremi espressivi che ha dell'incredibile. Da ultimo, al pari di quanto già accadeva nell'*op. 101* (e come pure sarà nella successiva *op. 110*) Beethoven reca al culmine l'edificio con una possente *Fuga* dal ferreo rigore contrappuntistico, preceduta da una serrata sequenza di episodi ora in regime di *Largo*, poi di *Allegro*, *Prestissimo*, quasi incoativo *favete linguis* come di improvvisazione a propiziare la vertiginosa *Fuga* stessa che, muovendo da un magma informe, appare concepita in sei grandi episodi dai dotti procedimenti e «con alcune licenze». Così indica l'autore e tra queste vi è di certo lo schiudersi quasi improvviso di un peccato corale dalle sonorità organistiche, prima del tumultuoso epilogo di una tra le più ineffabili e lancinanti pagine beethoveniane, a lungo incompresa: che a Thomas Mann - merita rammentarlo - dettò ispirate pagine nel *Doktor Faustus*.

Attilio Piovano



Gianluca Cascioli

Nato a Torino nel 1979 ha studiato pianoforte con Franco Scala all'Accademia Pianistica di Imola, composizione con Alessandro Ruo Rui al Conservatorio "G. Verdi" di Torino e successivamente con Alberto Colla. Nel 1994 vince il Concorso Pianistico Internazionale "Umberto Micheli"; da allora si è esibito nelle principali sale del mondo e con le più prestigiose orchestre tra cui Berliner Philharmoniker, Boston Symphony, Camerata Salzburg, Chamber Orchestra of Europe, Chicago Symphony, English Chamber Orchestra, London Philharmonic, Los Angeles Philharmonic, Mahler Chamber Orchestra, New York Philharmonic, Orchestra Filarmonica della Scala, Philharmonia Orchestra, Royal Concertgebouw, Wiener Symphoniker, Wiener Philharmoniker.

Si è esibito sotto la guida di direttori quali Claudio Abbado, Vladimir Ashkenazy, Myung-Whun Chung, Valery Gergiev, Daniel Harding, Riccardo Muti, Lorin Maazel, Zubin Metha, Yuri Temirkanov e Mstislav Rostropovich. Ha inoltre eseguito svariata musica cameristica collaborando con Mstislav Rostropovich, Yuri Bashmet, Maxim Vengerov, Frank Peter Zimmermann, Alban Berg Quartett, Clemens Hagen, Sabine Meyer.

A partire dal 1995 ha effettuato svariate registrazioni per Decca e Deutsche Grammophon. Nel 2009 ha ricevuto il 1° premio al 28° Concorso Internazionale di Composizione I.C.O.M.S. per i suoi *Tre pezzi lirici* per violino e pianoforte. Al XVI Concorso Internazionale di Composizione '2 Agosto' (presidente di giuria Ennio Morricone) gli viene conferito il Premio 'Mozart' per la sua *Fantasia* per pianoforte e orchestra (2010). Nel 2012 vince il 1° Premio del Concorso Nazionale di Composizione 'Francesco Agnello', con il brano orchestrale *Trasfigurazione* che nel corso del 2012-13 è stato eseguito 13 volte in diverse città italiane tra cui Venezia, Torino, Bolzano, Trento e Firenze. Nel 2014 vince il 1° premio assoluto all'European Musical Competition di Moncalieri con il suo *Trio* per clarinetto, violoncello e pianoforte.

Prossimi appuntamenti:

mercoledì 14 ottobre conferenza concerto
Claudio Pasceri violoncello
La musica come linguaggio:
da Bach a Berio nel repertorio per violoncello (I parte)

lunedì 19 ottobre
Quartetto Noctis
 musiche di **Šostakovič**

Con il sostegno di



ARTI SCENICHE
 Compagnia di San Paolo

Con il contributo di

FONDAZIONE CRT



POLITECNICO DI TORINO

Con il patrocinio di



CITTA' 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/>



2015
I CONCERTI DEL POLITECNICO
POLINCONTRI CLASSICA
2016

Lunedì 12 ottobre 2015 - ore 18,30

Gianluca Cascioli pianoforte
introduzione di Attilio Piovano

Beethoven



POLINCONTRI

POLITECNICO DI TORINO
Aula Magna "Giovanni Agnelli"



Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)

Fantasia in sol minore op. 77

9' circa

*Allegro. Poco Adagio. Allegro, ma non troppo.
Allegro con brio. Adagio. Più presto. Allegretto*

Sei Bagatelle op. 126

20' circa

n. 1 in sol maggiore (*Andante con moto, cantabile*)
n. 2 in sol minore (*Allegro*)
n. 3 in mi bem. maggiore (*Andante. Cantabile ed espressivo*)
n. 4 in si minore (*Presto*)
n. 5 in sol maggiore (*Quasi allegretto*)
n. 6 in mi bemolle maggiore (*Presto. Andante amabile
e con moto*)

Sonata n. 29 op. 106 ('Hammerklavier')

50' circa

Allegro
Scherzo: Assai vivace
Adagio sostenuto
Introduzione: Largo. Fuga: Allegro risoluto

Un programma per intero beethoveniano, il presente, che s'inaugura con la relativamente poco eseguita *Fantasia op. 77*, prosegue poi con la perla preziosa delle rarefatte e personalissime *Bagatelle op. 126* e culmina infine col 'monumentum' della *Sonata op. 106*, sommo capolavoro che apre la 'serie' delle ultime quattro *Sonate*. Alla 'Hammerklavier' fecero seguito infatti solamente tre ulteriori opere a coronare il corpus sonatistico, appunto, ovvero le non meno innovative (e sconvolgenti) *Sonate op. 109, 110 e 111* con le quali l'autore della 'Patetica', della 'Waldstein' e della 'Appassionata' prese definitivo commiato dal mondo della sonata pianistica - dopo averlo rivoluzionato dal suo interno in maniera a dir poco incredibile, inglobandovi in pari misura tecnica della variazione e contrappunto serrato - sicché non gli restava che passare il testimone ai 'romantici' delle generazioni successive alla sua. Tutte opere eccelse, queste ultime, degne di stare accanto ai massimi capolavori del cosiddetto terzo stile; e dunque la *Nona Sinfonia* e la *Missa Solemnis*, gli ultimi *Quartetti per archi*, ma anche, per restare in ambito pianistico, le gigantesche e 'trascendentali' *Variazioni su un Walzer di Diabelli*.

Pagina per troppo tempo reputata ingiustamente 'minore' rispetto al corpus delle trentadue *Sonate* e invece, a ben guardare, niente affatto trascurabile, in virtù di certi suoi burrascosi scarti armonici, taluni bruschi cambi di atmosfera e altresì alcune deliziose radure melodiche di disarmante linearità che paiono aprirsi profeticamente sulle intuizioni dell'ultima stagione creativa, la **Fantasia in sol mi-**

nore op. 77 vide la luce nel 1809. L'anno seguente venne data alle stampe da Breitkopf und Härtel a Lipsia con dedica all'amico Franz von Brunswick, «unico esempio di un genere di fatto - nota il Ballola - estraneo all'arte beethoveniana». Andò incuneandosi dunque tra la coeva, 'piccola' *Sonata op. 78* e la programmatica *Sonata op. 81a* detta 'Les Adieux' terminata tra la fine di quello stesso 1809 e i primi mesi del 1810.

Scritta in un unico getto formale e pur lontana dal *pathos* cupo ad esempio della mozartiana (ben più inquietante e avveniristica) *Fantasia K 397*, la pagina si apre con rapide scale alternate a un languoroso spunto melodico, nonché a un inciso dal marcato ritmo puntato. Se la sezione *Allegro ma non troppo* possiede uno spiccato 'colore' popolare, il tempestoso *Allegro con brio* dalle insistite ottave spezzate ha un che di vagamente ungherese. Di lì in poi la *Fantasia*, dopo istanti mozzafiato in regime di *Adagio*, procede come a tastoncini, con un fare rapsodico, per sciogliersi in un amabile e protratto *Allegretto* dalle scorrevoli terzine in cui affiora un *mix* di reminiscenze, dall'*op. 13* come dalle *op. 53 e 57* rivelando financo certe analogie con gli ultimi due *Concerti*. Non mancano tratti virtuosistici o vistosamente *Sturmisch*, nonché qualche inattesa 'apertura' sull'ultimo sonatismo. Ma a suggellare il pezzo - solo in parte, dunque, lontano dalla soverchia originalità delle *Sonate* - si riaffaccia una scheggia di *Adagio*, quindi un'icastica, perentoria scala per moto contrario: bonario gesto sonoro che, al pari di certi analoghi modi di dire tipicamente beethoveniani, approdando a un luminoso *si* maggiore, ci spiazzando riuscendo a strapparci un sorriso con la sua impreveduta arguzia.

Già solo l'elevato numero d'*opus* è un evidente indicatore della collocazione cronologica delle più celebri tra le cosiddette *Bagatelle*, «piccoli fiori sbocciati all'ombra dell'immenso tronco, ma nutriti dello stesso *humus* vitale». Dopo le *sette* dell'*op. 33* (1802) e poche altre sparse (tra cui la famigerata *op. 59, Für Elise*) Beethoven ne diede infatti alle stampe, rispettivamente nel 1823 e nel 1825, una significativa doppia serie: l'*op. 119* e l'*op. 126* per l'appunto. Nonostante la scelta di un titolo dimesso e minimalista, improntato a un certo qual *understatement*, come diremmo noi oggi (vale per 'bazzecole', inezie, frivolezze, cosucce di scarsa rilevanza, o se si preferisce *nugae*, per dirla con Catullo) e nonostante il misconoscimento dell'editore Peters - che le reputò «non meritevoli» del pur modesto emolumento convenuto di soli dieci miseri ducati (*sic*) nonché in presenza di un'offensiva definizione da parte dell'ottuso e spocchioso *famulus* Schindler che ebbe a etichettarle «musicchette indegne del maestro» - le *Bagatelle* s'impongono al contrario per la loro visionaria modernità: assolutamente peculiari sul piano stilistico dell'ultima maniera beethoveniana, già informate nella loro conci-

sione a quell'estetica dell'aforistico che, pur coi dovuti *distinguo* e senza indebite forzature, sarà una cifra consueta nell'incipiente Romanticismo. Esse appaiono peraltro ammirevoli per levigatezza formale, densità di contenuti espressivi e solidità strutturale (talora dall'elaborata complessità), pur dietro il velame di un'apparente *simplicitas*.

Quanto alle **Sei** dell'**op. 126** se la *prima* s'impone per la delicatezza del melodizzare già quasi schumanniano, ecco che la *n. 2* dal furioso attacco all'unisono racchiude al suo interno la gemma di cantabili che paiono preconizzare gli archi. Un lirismo di siderale bellezza domina nella *terza*, dagli eterei trilli all'acuto, contrapponendosi ai fieri contrasti della *n. 4* dai martellati incisi destinati a collidere con non pochi passaggi delicati. Un ritmo come di scorrevole «celestiale» *berceuse* è la cifra della *penultima*, mentre la *sesta* nell'aristocratica tonalità di *mi* bemolle maggiore dal ruvido attacco ci introduce poi subito, come per magia, all'intimismo di un'ambientazione espressiva già quasi *Biedermeier* per concludersi con un gesto di virile possanza. Sicché ha ben ragione uno tra i più appassionati esegeti laddove osserva come «l'addio di Beethoven al pianoforte» non potesse venir pronunciato «con accenti più sommessi e, insieme, più sublimi e struggenti».

E siamo alla **Sonata op. 106**, come già *Les Adieux* dedicata all'amico carissimo l'Arciduca Rodolfo, la cui gestazione risale al biennio 1817-19, in parallelo ai primi abbozzi della *Nona* e della *Missa Solemnis*: in uno dei periodi più turbolenti della biografia di Beethoven, alle prese coi guai giudiziari per la tutela del nipote Carl. Alla pubblicazione provvede l'editore viennese Artaria in quello stesso 1819, corredando la monumentale pagina con l'epiteto coniato dall'autore, vale a dire *Grosse Sonate für das Hammerklavier*. Colpisce (non solo) l'intento di qualificare il lavoro per la sua vastità, quanto (più ancora) la curiosa precisazione: trattarsi di opera destinata a un 'pianoforte a martelli'. Beethoven così agendo in realtà sembra essersi premurato non tanto dall'assurda ipotesi di un'improbabile esecuzione su un più anacronistico e arcaico strumento a tastiera; piuttosto egli intese sintetizzare con efficacia in un'unica parola l'evoluzione raggiunta dallo strumento nei primi decenni dell'800 e le relative nuove potenzialità sul piano sia timbrico sia dinamico. Al riguardo sarà appena il caso di rammentare come egli avesse ricevuto di recente in dono dal costruttore londinese Broadwood un fiammante pianoforte dalla singolare estensione di sei ottave che contribuì di certo, se non a suggerire, quanto meno a influenzare la concezione del lavoro *in fieri*, la cui vastità tuttora provoca «un senso di stupefatto sgomento».

L'analisi, il commento e l'interpretazione estetica di tale imper-