



Riflessi, suggestioni e marionette

L'acqua, ma non solo, è il fil rouge delle pagine che Claude Debussy riunisce nelle due serie delle Images. Composte in buona parte tra la costa sulla Manica inglese e la Normandia sono pagine destinate a restare pietra miliare del nuovo pianismo francese per la tecnica, il descrittivismo interiore oltre a quello naturalistico, nonché lo sperimentalismo espressivo.

Ancora Parigi come ambiente creativo per la versione pianistica che Igor Stravinskij realizza dal balletto Petrouchka concepito per orchestra: tre quadri desunti dalla fiaba russa con protagonista una marionetta che si innamora perdutamente di una ballerina... Non si tratta certo di versione 'riduttiva' - quella per pianoforte - rispetto alla partitura integrale, ma di lavoro 'altro' con una tavolozza coloristica che introduce il pianoforte tout court nel Novecento.

Incastonata tra le pagine debussiane la Terza Sonata che il tedesco Paul Hindemith compose nel 1936.

Program

- **C. Debussy** (1862-1918) – Images Book I (1905)
 1. Reflets dans l'eau
 2. Hommage à Rameau
 3. Mouvement

- **P. Hindemith** (1895-1963) – Sonata n°3 in B-flat major (1936)
 1. Ruhig bewegt
 2. Sehr lebhaft
 3. Maßig schnell
 4. Fugue. Lebhaft

-

- **C. Debussy** (1862-1918) – Images Book II (1907)
 1. Cloches à travers les feuilles
 2. Et la lune descend sur le temple qui fut
 3. Poissons d'or

- **I. Stravinsky** (1882-1971) – Trois mouvements de Petrouchka (1921)
 1. Danse russe
 2. Chez Petrouchka
 3. La semaine grasse

Simone Sgarbanti, piano



Note di sala

Apertura di recital nel segno di Debussy del quale si ascolta la duplice raccolta delle *Images* dalle suggestive immagini timbriche, in bilico tra Simbolismo e innumeri rimandi 'colti'.

Alla *Première série* l'autore de *La Mer* pose mano nel 1905 quando ormai il suo linguaggio e il suo credo estetico, riduttivamente etichettati "impressionisti" in virtù di tenui legami con l'omonima corrente figurativa, s'erano definiti. Precedute dalle non meno geniali *Estampes*, le *Images* rivelano una singolare ricchezza di invenzioni timbriche e una straordinaria saldezza formale. In *Reflets dans l'eau* la reinvenzione dei timbri ha antecedenti lontani nel pianismo di Liszt (*Les jeux d'eau à la Ville d'Este*); Debussy pur tuttavia andò ben oltre, giocando su sfumature di pedale, liquescenti sonorità e ibridate iridescenze volte a rendere i sortilegi dell'acqua. Il pezzo presenta una struttura a *climax*, come poi sarà nella *Cathédrale engloutie* (il decimo dei pianistici *Préludes* libro primo), con l'apoteosi al centro ed un epilogo quintessenziato. Quanto all'*Hommage à Rameau* ricrea con gusto l'arcaismo d'una raffinata *sarabande* - dunque rifacendosi idealmente a certo clavicembalismo francese, da Couperin, Clérambault, Daquin giù giù sino a Rameau - ma con mezzi squisitamente novecenteschi: anche qui, possenti emersioni e delicati rintocchi si oppongono con seducente effetto, mentre il brano finale, nervoso e animato - emblematicamente intitolato *Mouvement* - si fa incandescente a poco a poco, mantenendosi sempre nitido. In apparenza rapsodico, rivela in realtà un impianto ternario estinguendosi su diafane rifrazioni.

Se la prima raccolta di *Images* già rivelava singolare ricchezza coloristica e straordinaria saldezza formale, l'assunto segnatamente simbolista andò accentuandosi con la *Deuxième série* condotta a termine tra l'ottobre del 1907 e le prime settimane dell'anno seguente. Anche la nuova raccolta si compone di tre pagine dagli evocativi titoli, con dedica ad Alexandre Charpentier, a Louis Laloy e al pianista catalano Ricardo Viñes che il 21 febbraio 1908 tenne a battesimo il nuovo lavoro poi dato alle stampe da Durand in quello stesso anno.

In *Cloches à travers les feuilles* Debussy crea effetti di vero e proprio illusionismo acustico mediante una scrittura dall'inarrivabile bellezza timbrica e un'armonia evanescente, sì da conseguire, grazie anche a una costante alonatura di pedale, quell'attraente *floù* così emblematico del suo pianismo. All'esordio, in un clima di irreale sospensione, risuonano delicati rintocchi dalle remote sonorità, presto impreziositi da arabescanti *broderies*; poi un tema dolcemente espressivo emerge dalle brume, con seducente effetto reso ancor più efficace grazie ad un poderoso *animando*, quindi il brano riguadagna nuovamente le delicate gradazioni dell'*incipit* sfumando nell'incorporeo pulviscolo delle ultime misure.

Nel secondo pezzo, *Et la lune descend sur le temple qui fût*, come già nell'*Hommage à Rameau* nuovamente Debussy delinea un'atmosfera di raffinato arcaismo, con mezzi segnatamente moderni, avvalendosi di agglomerati accordali che anticipano le sublimi alchimie dei raffinati *Préludes*. Qui Debussy sfoggia «un'arte del tocco tanto delicata e sottile - nota Rattalino - da dar l'impressione di suonare direttamente sulle corde», giungendo a «sfruttare le scoperte di Satie - prosegue lo studioso, riprendendo l'esegesi del Dent e del Lockspeiser - per creare l'equivalente dei registri di mutazione dell'organo». Un pallido luore lunare va rapprendendosi in un clima di immota fissità, quasi mimesi di incorporea atemporalità.

Quanto a *Poissons d'or*, dei tre il più "raveliano", nervoso e animato, si va infittendo progressivamente. In analogia a *Reflets dans l'eau*, anche qui la ricreazione dei timbri si richiama a Liszt e così pure a Ravel, specie *Jeux d'eau*. Pagina capricciosa, fluida e soavemente volubile, contempla poderose impennate timbrico-dinamiche, quindi, raggiunto il culmine emozionale, va estinguendosi su diafane estenuazioni che ne riverberano le risonanze. Ancora il fascino



dell'acqua: quell'acqua medesima già evocata in *Jardins sous la pluie* (terzo brano delle *Estampes*, 1903), come pure nella scena della fontana nel *Pelléas et Mélisande* (1902) o, con effetti ancor più stupefacenti, nei tre pannelli orchestrali che nel 1905 vennero a costituire *La Mer*. Per finire una curiosità: all'origine di *Poissons d'or* vi sarebbe un pannello cinese di lacca nera incrostato di decorazioni in madreperla che Debussy teneva dinanzi al tavolo da lavoro.

Incastonata entro la doppia serie delle *Images*, ecco la pianistica **Sonata n. 3** di Paul Hindemith che al genere, dalla storia plurisecolare, dedicò ben più di un lavoro: al pianoforte ne destinò tre, pagine di fondamentale rilevanza entro la sua produzione tastieristica, tutte composte nel corso del 1936, quando il musicista a seguito delle violente ostilità nei suoi confronti da parte del regime nazista aveva abbandonato Berlino per eleggere la Svizzera a proprio domicilio, mentre in seguito sarebbe definitivamente emigrato negli USA; di non minor spicco le altrettante per organo, quella per arpa (bellissima), quelle solistiche per violino, per viola (lo strumento prediletto da Hindemith che ne fu valente interprete) e per violoncello, nonché una ventina di ulteriori *Sonate* per i più dissimili strumenti (dalla viola d'amore al flauto, all'oboe, al fagotto, al clarinetto, al corno, al contrabbasso, al basso tuba) con pianoforte.

Musicista eclettico, dalla variegata produzione, dotto contrappuntista aperto altresì alle più diverse esperienze, con la *Sonata* che quest'oggi si ascolta - delle tre in assoluto la più significativa ed eseguita - Hindemith concepì una struttura in quattro movimenti, «meravigliosamente complementari ed equilibrati» la cui successione riecheggia vagamente la beethoveniana *op. 101*. In prima posizione una cullante *Pastorale*, poi uno *Scherzo* «dal virtuosismo scintillante e dall'esuberante vitalità», quindi un tempo più pacato al cui interno dilaga un fugato, mentre è una possente doppia *Fuga* dalla sua «colossale» magnificenza a porre termine gloriosamente all'intero edificio sonoro.

Da ultimo i sortilegi e i profili acuminati dello Stravinskij *fauve*. Propiziato da Diaghilev, infaticabile animatore dei Ballets Russes, il balletto *Petruška* venne abbozzato in Svizzera nel 1910: doveva trattarsi di «una sorta di *Konzertstück*» per pianoforte ed orchestra. «Componendo questa musica - rammentò Stravinskij nell'autobiografia - avevo nettamente la visione di un burattino subitaneamente scatenato che, con le sue diaboliche cascate di arpeggi, esaspera la pazienza dell'orchestra; questa, a sua volta replica con minacciose fanfare. Ne segue una terribile zuffa, che, giunta al parossismo, si conclude con l'afflosciarsi lamentevole del povero burattino». Pensando come intitolare questo suo nuovo lavoro *in fieri*, in un passo delle *Chroniques de ma vie* Stravinskij afferma con candore di aver trovato la soluzione all'improvviso. «Cercai per ore, passeggiando sulle rive del Lago Lemano, un titolo che esprimesse con una sola parola il carattere della mia musica e la figura del personaggio. Un giorno esultai di gioia. *Petruška!* L'eterno infelice eroe di ogni fiera, di ogni paese!».

Il balletto andò in scena a Parigi il 13 giugno 1911 presso il Teatro dello Châtelet. Dissonanze taglienti, rese ancor più acidule e pungenti da colori smaglianti, si addensano nella partitura, contrassegnata da sonorità secche, nervose e toni grotteschi, spesso venati di mestizia. Il dirompente dinamismo del ritmo, che impetuoso ed aggressivo s'impone vigorosamente, riveste un ruolo di fondamentale rilevanza. La presenza di crudi contrasti e selvagge «perturbazioni» che intervengono «nello spettro sonoro a colorare violentemente l'insieme» (Boucourechliev) hanno suggerito un parallelismo con la pittura *fauviste*. Di *Petruška* Stravinskij realizzò nel 1921 una fortunata versione per pianoforte solo - *Trois Mouvements* - su commissione di Arthur Rubinstein che elargì un compenso di ben cinquemila franchi svizzeri. Stante l'importanza del pianoforte nella gestazione, ma altresì nella concezione timbrica del lavoro, spesso percorso da incisi bitonali, i **Trois Mouvements** costituiscono dunque ben più d'un compendio: affascinante pagina in cui non si sa se ammirare maggiormente l'originalità della scrittura o il gioco raffinato dell'allusione all'orchestra.