



Ciclo Schubert
Integrale delle Sonate
per pianoforte compiute

Pianoforte

Daniel Barenboim

3, 12, 15 e 22 dicembre 2014

SOMMARIO

PAGINA 6

Daniel Barenboim

PAGINA 8

Franz Schubert.

Cronologia della vita e delle opere.

Cesare Fertonani

PAGINA 13

Le sonate di Schubert

Luca Chierici

PAGINA 48

Le sonate di Schubert

A colloquio con Daniel Barenboim

PAGINA 50

Teatro alla Scala

*Il Concerto è inserito nel palinsesto Milano Cuore d'Europa,
promosso dal Comune di Milano - Cultura*



MILANO
CUORE
D'EUROPA

Ciclo Schubert
Integrale delle Sonate per pianoforte compiute

Pianoforte
Daniel Barenboim

EDIZIONI DEL TEATRO ALLA SCALA

Ciclo Schubert
Integrale delle Sonate per pianoforte compiute

Pianoforte
Daniel Barenboim

Mercoledì
3 dicembre 2014
ore 20

Sonata in la min. D. 537
(op. 164)

Allegro, ma non troppo
Allegretto quasi Andantino
Allegro vivace

Sonata in la magg. D. 664
(op. 120)

Allegro moderato
Andante
Allegro

Sonata in la magg. D. 959
(op. post.)

Allegro
Andantino
Scherzo: Allegro vivace
Rondò. Allegretto

Venerdì
12 dicembre 2014
ore 20

Sonata in mi bem. magg.
D. 568 (op. 122)

Allegro moderato
Andante molto
Menuetto. Allegretto
Allegro moderato

Sonata in la min. D. 784
(op. 143)

Allegro giusto
Andante
Allegro vivace

Sonata in re magg. D. 850
(op. 53)

Allegro vivace
Con moto
Scherzo. Allegro vivace
Rondò. Allegro moderato

Lunedì
15 dicembre 2014
ore 20

Sonata in si magg. D. 575
(op. 147)

Allegro, ma non troppo
Andante
Scherzo. Allegretto
Allegro giusto

Sonata in sol magg. D. 894
(op. 78)

Molto moderato e cantabile
Andante
Menuetto. Allegretto
moderato
Allegretto

Sonata in do min. D. 958
(op. post.)

Allegro
Adagio
Menuetto. Allegro
Allegro

Lunedì
22 dicembre 2014
ore 20

Sonata in la min. D. 845
(op. 42)

Moderato
Andante, poco mosso
Scherzo. Allegro vivace
Rondò. Allegro vivace

Sonata in si bem. magg.
D. 960 (op. post.)

Molto moderato
Andante sostenuto
Scherzo. Allegro vivace
con delicatezza
Allegro ma non troppo

Daniel Barenboim



Fabbrini

FRANZ SCHUBERT

CRONOLOGIA DELLA VITA E DELLE OPERE

Cesare Fertonani

1797 31 gennaio: Franz (Peter) Schubert nasce a Vienna, nel distretto di Himmelpfortgrund, da Franz Theodor, maestro di scuola e violoncellista dilettante, e da Maria Elisabeth Vietz. Riceve in famiglia la prima educazione musicale: il padre gli insegna il violino, il fratello maggiore Ignaz il pianoforte.

1808 Dopo aver preso lezioni di canto e armonia da Michael Holzer, organista della chiesa parrocchiale di Liechtenthal, viene ammesso come cantore nella Cappella Imperiale. Continua perciò gli studi generali e musicali nell'annesso Imperial-Regio Convitto Cittadino. Qui conoscerà i primi amici, fra tutti Joseph von Spaun.

1810 Aprile-maggio: compone una *Fantasia* (D 1) per pianoforte a quattro mani.

1811 Compose: una *Fantasia* (D 2e) per pianoforte, una *Fantasia* (D 9) per pianoforte a quattro mani, qualche Lied, alcune pagine sinfoniche e cameristiche. Si conquista la stima di compagni e di insegnanti come Antonio Salieri e Václav Ruzicka, impressionati dalla sua straordinaria musicalità: Ruzicka, direttore dell'orchestra di studenti, incarica spesso Schubert di sostituirlo.

1812 Inizia a prendere lezioni da Antonio Salieri, del quale resterà allievo sino alla fine del 1816. 28 maggio: muore la madre. Compose la sua prima opera teatrale, *Der Spiegelritter* (D 11: A. von Kotzebue), alcune composizioni sacre, pagine corali, tre *Ouvertures* (D 4, 12, 26) per orchestra, lavori pianistici e da camera, una decina di *Lieder*.

1813 25 aprile: il padre si risposa con Anna Kleyenböck; fra la donna e il figliastro si crea un reciproco rapporto di grande affetto. Lasciato il collegio, Schubert intraprende un corso per maestri elementari ma senza perciò trascurare la composizione. Porta a termine: alcune pagine corali (sacre e profane), la *Sinfonia n. 1* (D 82), il *Nonetto* (D 79) e l'*Ottetto* (D 74) per fiati, quattro *Quartetti* (D 46, 68, 74, 87) per archi e altra musica da camera, alcuni *Minuetti* per pianoforte, la *Fantasia* («Grande Sonata») (D 48) per pianoforte a quattro mani, svariati *Lieder*.

1814 Diviene aiuto-maestro nella scuola elementare dove insegna il padre. Compose: l'opera *Des Teufels Lustschloss* (D 84: Kotzebue), la *Messa n. 1* (D 105), eseguita nella parrocchiale di Liechtenthal, la cantata *Wer ist gross?* (D 110: autore anonimo) per basso, coro e orchestra, un *Quartetto* (D 112). Continua a scrivere *Lieder*, creando i primi capolavori, come *Gretchen am Spinnrade* (D 118: J.W. Goethe).

1815 L'attività compositiva diviene intensissima. Porta a termine quattro *Singspiele*: *Der vierjährige Posten* (D 190: T. Körner), *Fernando* (D 220: A.

Stadler), *Die Freunde von Salamanka* (D 326: J. Mayrhofer) e il solo primo atto di *Claudine von Villa Bella* (D 239: Goethe). E inoltre: *Messa n. 2* (D 167), *Sinfonia n. 2* (D 125), *Sinfonia n. 3* (D 200), varie composizioni corali (sacre e profane), un *Quartetto* (D 173), una *Sonata* (D 279) e altre pagine pianistiche. Fra i 145 Lieder spiccano alcuni su testo di Goethe, ad esempio *Heidenröslein* (D 257) ed *Erlkönig* (D 328).

1816 Aprile: concorre, senza successo, per il posto di maestro di musica in una scuola di Lubiana. Stringe amicizia con Franz von Schober, che lo incita a lasciare l'insegnamento e a dedicarsi interamente alla composizione. Scrive: *Messa n. 3* (D 324), *Messa n. 4* («*Die Tragische*») (D 417), *Sinfonia n. 5* (D 485), *Rondò* (D 438) per violino e orchestra, un *Quartetto* (D 353), tre *Sonate* («*Sonatine*») (D 384, 385, 408) per violino e pianoforte, alcune danze (*Ländler*, *Écossaises*, *Walzer* ecc.) per pianoforte. Fra i Lieder: *Der Wanderer* (D 489: G.P. Schmidt von Lübeck), *An Schwager Kronos* (D 369: Goethe), *Harfenspieler I-III* (D 478-480: Goethe).

1817 Conosce il baritono Johann Michael Vogl, che in seguito diverrà interprete dei suoi Lieder; subisce l'influsso del linguaggio rossiniano. Nonostante agli sforzi compositivi corrisponda un certo qual successo, non può permettersi di lasciare l'insegnamento. Porta a termine: tre *Ouvertures* (D 556, 590, 591), *Polonaise* (D 580) per violino e orchestra, *Trio* (D 581) per archi, *Sonata* («*Duo*») (D 574) per violino e pianoforte, cinque *Sonate* (D 537, 557, 566, 568, 575) e altre pagine pianistiche. Fra i Lieder: *Der Tod und das Mädchen* (D 531: M. Claudius), *An die Musik* (D 547: F. von Schober), *Die Forelle* (D 550: C.F.D. Schubart), *Gruppe aus dem Tartarus* (D 583: F. Schiller).

1818 Luglio: accetta il posto di insegnante di pianoforte delle contessine Marie e Caroline Esterházy nella residenza estiva di Zseliz (Ungheria), rinunciando in via definitiva all'insegnamento elementare. Novembre: ritorna a Vienna con la famiglia Esterházy, e prende alloggio con l'amico Johann Mayrhofer. Scrive quest'anno: *Sinfonia n. 6* («*Die Kleine*») (D 589), *Deutsches Requiem* («*Deutsche Trauermesse*») (D 621) per coro e organo, alcune pagine pianistiche, quattordici Lieder fra cui *Einsamkeit* (D 620: J. Mayrhofer).

1819 Scrive *Die Zwillingsbrüder* (D 647: G. von Hoffmann), Singspiel commissionatogli dal Kärntnertor-Theater (l'opera andrà in scena, con scarso successo, l'anno seguente). Estate: accompagna l'amico Vogl a Steyr, nell'Austria Superiore. Compone varie musiche corali, un'*Ouverture* (D 648), il *Quintetto* («*Die Forelle*») (D 667) per pianoforte e archi, qualche pagina pianistica. Fra i quasi trenta Lieder: *Der Jüngling am Bache* (D 638: F. Schiller), *Nachtstück* (D 672: Mayrhofer), *Prometheus* (D 674: Goethe).

1820 Conosce attraverso la famiglia Esterházy alcuni nobili musicofili, fra cui il barone Carl von Schönstein, e attraverso l'amico Leopold von Sonnleithner il poeta Franz Grillparzer. Scrive: *Die Zauberharfe* (D 644: Hoffmann) per il Theater an der Wien, composizioni corali, *Quartettsatz* (D 703), alcune danze per pianoforte. Fra i Lieder: *Freiwilliges Versinken* (D 700: Mayrhofer), *Im Walde* (D 708: F. von Schlegel).

1821 L'impresa editoriale di Cappi e Diabelli inizia, con venti Lieder, la pubblicazione delle opere di Schubert, fonte per l'autore di modesti guadagni. Diviene amico di due pittori, Moritz von Schwind e Leopold Kupelwieser. Autunno: a Sankt Pölten, dove si è recato in compagnia di Schober, inizia la ste-

sura dell'opera *Alfonso und Estrella* (D 732: Schober), che sarà completata l'anno successivo. Compone inoltre: *Gesang der Geister über den Wassern* (D 714: Goethe) per coro maschile e archi, *Frühlingsgesang* (D 740: Schober), *Sinfonia n. 7* (D 729). Fra i tredici *Lieder*: *Geheimnis* (D 719: Goethe), *Grenzen der Menschheit* (D 716: Goethe).

1822 Febbraio: incontra Carl Maria von Weber, a Vienna per dirigere il *Freischütz*. Nascono alcuni capolavori: la *Sinfonia n. 8* («*Die Unvollendete*») (D 759), la *Fantasia* («*Wanderer*») (D 760) per pianoforte. Porta poi a termine: la *Messa n. 5* (D 678), varie composizioni corali, danze per pianoforte. Sono pure di quest'anno celebri *Lieder* quali *Sei mir gegrüsst* (D 741: F. Rückert), *Nachtviolen* (D 752: Mayrhofer), *Der Musensohn* (D 764: Goethe), *Am Flusse* (D 766: Goethe).

1823 Incominciano a manifestarsi i sintomi della grave malattia venerea che condurrà Schubert alla tomba: tuttavia, è un anno di febbrile attività compositiva. Scrive l'opera *Fierrabras* (D 797: J. Kupelwieser), rifiutata dall'impresario Domenico Barbaja, quindi le musiche di scena per il dramma di Helmina von Chézy *Rosamunde, Fürstin von Cypern* (D 797). Scrive una *Sonata* (D 784) per pianoforte e inizia a lavorare ai sei *Moments musicaux*, che terminerà nel 1828. Fra i *Lieder* ci sono: *Der Zwerg* (D 771: M. von Collin), *Wehmut* (D 772: Collin), *Dass sie hier gewesen* (D 775: Rückert), *Du bist die Ruh* (D 776: Rückert), *Lachen und Weinen* (D 777: Rückert) e il ciclo *Die schöne Müllerin* (D 795: W. Müller). Ottobre: incontra di nuovo Weber, a Vienna, per la rappresentazione di *Euryanthe*.

1824 Anche per le ripetute delusioni patite da Schubert in campo teatrale, l'anno segna un deciso ritorno alla musica da camera. Estate: torna a Zseliz, presso gli Esterházy. Scrive: *Ottetto* (D 803) per clarinetto, corno, fagotto e quintetto d'archi, *Quartetto* (D 804), *Quartetto* («*Der Tod und das Mädchen*») (D 810), *Sonata* («*Arpeggione*») (D 821) per arpeggione e pianoforte, danze pianistiche, *Sonata* («*Gran Duo*») (D 812) e *Divertissement à l'hongroise* (D 818) per pianoforte a quattro mani, alcuni *Lieder*.

1825 Come già nel 1819, trascorre l'estate in compagnia di Vogl sulle montagne austriache. È probabile che gli abbozzi per una sinfonia tracciati a Gastein siano all'origine della futura *Sinfonia n. 9*. Scrive poi varie pagine corali, tre *Sonate* (D 840, 845, 850) per pianoforte e, fra gli altri, i *Lieder Ellens Gesänge I-III* (D 837-839: W. Scott - D.A. Storck), *Das Heimweh* (D 851: J.L. Pyrker), *Die Allmacht* (D 852: Pyrker).

1826 Aprile: concorre, senza successo, per il posto di vicedirettore della Cappella Imperiale. Oltre a svariati *Lieder*, fra cui *Der Wanderer an den Mond* (D 870: J. Seidl), i quattro *Gesänge aus Wilhelm Meister* (D 877: Goethe), *Ständchen* (D 889: W. Shakespeare - A.W. von Schlegel), *An Sylvia* (D 891: Shakespeare - E. von Bauernfeld), scrive quest'anno un *Quartetto* (D 887), un *Rondò* («*Rondo brillant*») (D 895) per violino e pianoforte, una *Sonata* (D 894) per pianoforte, danze e altri pezzi per pianoforte a quattro mani.

1827 Sebbene la fama di Schubert cresca e gli editori continuino a pubblicarne i *Lieder*, il musicista vive in assoluta povertà; oltretutto, la sua salute è assai precaria e ai malanni fisiologici si aggiungono frequenti crisi depressive. 19 marzo: visita con alcuni amici Beethoven, destinato a morire una settimana dopo; Schubert, profondamente addolorato, parteciperà ai funerali del

compositore. Estate: soggiorna nel villaggio di Dornbach. Settembre: è a Graz, ospite della famiglia Pachler. Compone, fra l'altro, la *Deutsche Messe* (D 872), lo stupendo ciclo liederistico *Winterreise* (D 911: W. Müller), la *Fantasia* («*Sei mir gegrüsst*») (D 934) per violino e pianoforte, gli otto *Impromptus* (D 899 e 935) e i dodici *Grazer Walzer* (D 924) per pianoforte.

1828 L'ultimo anno di vita coincide con una straordinaria, impressionante produzione creativa. In dieci mesi porta a termine: vari lavori corali, la *Messa n. 6* (D 950), la *Sinfonia n. 9* («*Die Grosse*») (D 944), il *Quintetto* (D 956) per archi, due *Trio* (D 898 e 929) per pianoforte, violino e violoncello; tre *Sonate* (D 958-960), i sei *Moments musicaux* (D 780), tre *Klavierstücke* (D 946) per pianoforte, una *Fantasia* (D 940) e altre pagine per pianoforte a quattro mani. Nel campo del Lied, scrive il ciclo *Schwanengesang* (D 957: L. Rellstab, H. Heine, J. Seidl), *Der Winterabend* (D 938: K.G. von Leitner), *Die Sterne* (D 939: Leitner), *Auf dem Strom* con corno obbligato (D 943: Rellstab), *Der Hirt auf dem Felsen* con clarinetto obbligato (D 965: Müller). Settembre: va a vivere col fratello Ferdinand nel sobborgo di Neue Wieden. All'inizio di novembre è colpito da una febbre violenta, che lo costringe in breve a una progressiva immobilità: muore il giorno 19, e il 21 viene sepolto nel cimitero di Währing. Nel 1888 la sua salma viene traslata nel Pantheon dei musicisti del cimitero centrale di Vienna.



Le sonate di Schubert

Luca Chierici

Il programma

Tra il 1815 e il 1828, anno della morte a soli trentuno anni, Franz Schubert scrive diciannove sonate per pianoforte. Otto di queste sono incompiute, e tra le undici complete solamente tre videro una pubblicazione a stampa durante la vita dell'autore (le rimanenti otto furono pubblicate tra il 1829 e il 1897). Non vengono considerati nel totale i cinque Klavierstücke D. 459 del 1816, da molti commentatori visti come costituenti una probabile Sonata in mi maggiore. Il ciclo presentato da Daniel Barenboim considera le undici sonate "integre". L'elenco cronologico per data di composizione è il seguente :

Titolo	Composizione	Pubblicazione
<i>Sonata in mi maggiore D. 157 incompiuta</i>	1815	1888
<i>Sonata in do maggiore D. 279 incompiuta</i>	1815	1888
<i>Sonata in la bem. maggiore D. 557 incompiuta</i>	1817	1888
<i>Sonata in mi minore D. 566 incompiuta</i>	1817	1888
<i>Sonata in fa diesis minore D. 571 incompiuta</i>	1817	1897
Sonata in mi bem. maggiore D. 568 (op. 122)	1817	1829
Sonata in si maggiore D. 575 (op. 147)	1817	1846
Sonata in la minore D. 537 (op. 164)	1817	1852
<i>Sonata in fa minore D. 625 incompiuta</i>	1818	1897
<i>Sonata in do maggiore D. 612-613</i>	1818	1897
Sonata in la maggiore D. 664 (op. 120)	1819	1829
Sonata in la minore D. 784 (op. 143)	1823	1839
<i>Sonata in do maggiore D. 840 incompiuta</i>	1825	1861
Sonata in re maggiore D. 850 (op. 53)	1825	1826
Sonata in la minore D. 845 (op. 42)	1825	1826
Sonata in sol maggiore D. 894 (op. 78)	1826	1827
Sonata in do minore op. post. D. 958	1828	1838
Sonata in la maggiore op. post. D. 959	1828	1838
Sonata in si bem. maggiore op. post. D. 960	1828	1838

dal quale si evince innanzitutto che i lavori allo stato frammentario vennero pubblicati solamente alla fine dell'800, salvo il caso della cosiddetta "Reliquie-Sonate" D. 840, che suscitò l'interesse di Brahms nel 1861. Le altre sonate compiute videro la stampa in un periodo che non supera i dieci anni dalla morte del musicista, tranne il caso isolato della D. 575, che dovette attendere il 1846. Tra il 1868 e il 1874 Franz Liszt pubblicò una revisione di sole tre sonate (D. 845, D. 850, D. 894). La prima Edizione critica, secondo i criteri dell'epoca, venne pubblicata da Breitkopf nel 1888, e affidata alle cure di Julius Epstein. Il catalogo ragionato delle opere di Schubert è opera del musicologo Otto Erich Deutsch (1883-1967), che lo pubblicò nel 1951.

Le suddivisioni in periodi perdono essenzialmente di significato nel caso della produzione di un musicista scomparso a soli trentuno anni, ma è più che evidente come nel caso di Schubert il lavoro sulle sonate per pianoforte sia concentrato negli anni 1817 e 1828, con elementi più distanziati tra loro che affiorano tra il 1819 e il 1826. La notevole produzione del 1817 è spiegabile in parte in base a motivi biografici: nel 1816 il diciannovenne compositore lascia improvvisamente la casa paterna e l'impiego come insegnante per trasferirsi presso l'amico Franz von Schober che tra le altre cose possedeva un pregevole pianoforte, di ben altra qualità rispetto a quella del modesto strumento presente nell'alloggio familiare, un Graf di sole cinque ottave di estensione.

Storia di un successo tardivo

Sarebbe lecito pensare che nel 2014, a distanza di quasi duecento anni dalla composizione di questi lavori, lo studioso possa contare su una vasta letteratura musicologica e critica, sviluppatasi nel corso di quel lasso di tempo, che esplori fin nei più remoti meandri la genesi, gli aspetti formali, le vicende legate alla diffusione e alla esecuzione di un corpus che per estensione, profondità espressiva, singolarità strutturale e armonica rappresenta uno dei nuclei più importanti del lascito del grande musicista austriaco. Aspettativa in parte smentita dalla realtà, che ci dimostra come la popolarità e di conseguenza la conoscenza sempre più approfondita delle sonate schubertiane abbia stentato a raggiungere un traguardo anche lontanamente paragonabile a quello che compete alle trentadue sonate di Beethoven. Gli stessi studi musicologici sulle sonate di Schubert si può dire abbiano avuto inizio su basi scientifiche non prima degli anni '70 del '900.

Il nome di Schubert, noto a pochi intenditori e amici durante la breve vita del compositore, iniziò a circolare soprattutto grazie alla relativa diffusione di altri comparti della sua produzione e agli interventi di musicisti quali Liszt o, in sede critica, Robert Schumann. Per i contemporanei Schubert era innanzitutto l'assai prolifico compositore di Lieder e in secondo luogo di pagine cameristiche e pianistiche (in particolare gli *Improvisi*) comprensibili anche attraverso una lettura di primo livello basata sulla comunicatività delle idee musi-

cali. A contribuire a una vasta diffusione dei lavori di impatto più immediato nel corso del secolo diciannovesimo furono sicuramente le numerose trascrizioni per pianoforte dei grandi cicli di melodie (*Winterreise*, *Die schöne Müllerin*, *Schwanengesang*), il *Quintetto della trota*, il *Quartetto Der Tod und das Mädchen* e persino le Sinfonie. Carl Dietrich si spinse addirittura a trascrivere per pianoforte solo la quasi totalità della musica per pianoforte a quattro mani, fatica improba - anche per il dilettante che si accingeva alla lettura domestica - ma elemento che ci informa attorno al grado di diffusione al quale una parte della musica di Schubert pervenne a partire almeno dalla seconda metà dell'800. Al di sopra di tutti questi arrangiamenti di media difficoltà, e ancor prima che gli stessi comparissero sul mercato, Franz Liszt aveva messo a punto delle versioni da concerto di molti Lieder schubertiani e operato una interessante trasformazione nei confronti della *Wanderer Fantasie*, la pagina pianistica più difficile in assoluto di Schubert, trasportandola nel contesto del Concerto per pianoforte e orchestra. Tutto sembrava però congiurare contro le sonate per pianoforte che, pur disponibili in forma cartacea, non erano tanto colpevoli di non contenere idee melodiche dello stesso livello dei lavori ora citati, bensì costringevano il pianista sia ad affrontare difficoltà non del tutto agevoli, sia soprattutto a (ri)pensare un'architettura formale e un codice espressivo piuttosto diversi dagli esempi classici.

La sonata preromantica

Il genere della Sonata per pianoforte, coltivato al massimo grado da Haydn, Mozart e Beethoven, non venne mai completamente abbandonato nel corso del secolo diciannovesimo, ma subì una profonda trasformazione nel momento in cui una nuova generazione di musicisti romantici - quella di Chopin, Mendelssohn, Schumann e Liszt, nati tra il 1809 e il 1811 - si rese conto di come fosse impossibile proseguire sulla strada maestra indicata dai grandi predecessori, soprattutto dopo che Beethoven aveva apportato radicali cambiamenti di struttura nei suoi lavori scritti a partire dal 1814. Le ultime sonate di Beethoven erano apparse infatti ai contemporanei sempre più criptiche e anomale, ad esempio nella scelta del numero di movimenti e nell'uso molto disinvolto di forme tradizionali come il tema con variazioni e la fuga. Se in genere tutti i lavori della cosiddetta "terza maniera" avevano messo in imbarazzo persino la gente del mestiere, la figura del sommo musicista era già stata idealizzata attraverso tanti e tali esempi precedenti da non potere essere messa più in discussione. Il nome di Schubert circolò invece durante la sua breve vita solamente presso un pubblico molto ristretto e localizzato geograficamente nell'area viennese, e i suoi lavori più impegnativi dal punto di vista formale rimasero sostanzialmente incompresi per lungo tempo. Se andiamo a indagare quale fosse lo stato di salute della Sonata per pianoforte durante il periodo 1815-1828, quello che vede l'evolversi della sonata schubertiana, noteremo come sia possibile individuare due orientamenti

estremi, quello classicista e quello più attento al cambiamento del gusto e collocabile nel contesto del cosiddetto *Biedermeier*, caratterizzato da un approccio brillante e virtuosistico alla tastiera da parte di compositori che erano allo stesso tempo valenti concertisti.

Tra i classicisti era ancora attiva la figura di Muzio Clementi, nato quattro anni prima di Mozart ma ancora capace di dominare l'agone pianistico con un'opera didattica destinata a un successo eccezionale (il *Gradus ad Parnassum*, edito tra il 1817 e il 1826) e con una raccolta di tre sonate (op. 50, del 1821) di splendida fattura. Tutti gli altri contemporanei di Schubert mostravano, a dire il vero, un atteggiamento piuttosto conservatore nel campo della Sonata per pianoforte, mentre esternavano un lato più brillante e salottiero - e quindi più *à la page* - in un altro comparto ben più redditizio e "sociale", quello del Concerto per pianoforte e orchestra, che attraeva un nuovo pubblico più orientato a vivere l'esperienza musicale da semplice spettatore. Un buon dilettante poteva ancora permettersi di leggere al pianoforte un Concerto di Mozart, magari parti di uno di Beethoven, ma doveva abbandonare l'impresa di fronte ai Concerti di Hummel, Cramer, Czerny, Kalkbrenner, Moscheles, Ries e Weber, per citare i nomi più importanti all'interno di un panorama estremamente ricco. Tutti costoro compongono sonate per pianoforte molto brillanti e piuttosto prive di novità strutturali nel periodo compreso tra il 1815 e il 1828, ma è difficile trovare in questi lavori un accenno che possa far pensare a una diretta influenza sulla produzione schubertiana.

Tra i beethoveniani del gruppo spicca Carl Czerny (1791-1857) che nelle sue tutt'altro che banali sonate estende spesso il numero dei movimenti (fino a sette nell'op. 124), conclude a volte con severissime fughe o si dà (nei nn. 7, 8, 9) al genere della "Grande Fantaisie en forme de Sonate", guarda caso proprio nell'anno in cui Schubert vede la propria Sonata in sol maggiore pubblicata da Haslinger con un titolo assai simile. Ancora nella scia di Beethoven si muovono, ma con molta minore fantasia di lui, Ferdinand Ries (1784 - 1838) e Ignaz Moscheles (1794 - 1870). Quest'ultimo abbandona la Sonata per pianoforte nel 1817, a 23 anni, e si dedica fino alla fine della sua lunga carriera piuttosto ai Concerti e agli Studi. Ben altra originalità espressiva si trova invece nelle sonate di Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837) che nei suoi due ultimi lavori rivolge uno sguardo affettuoso allo stile classico imbevuto di umori mozartiani non senza avere assaporato (soprattutto nell'op. 81) il brivido del Romanticismo. Un caso a parte è quello di Carl Maria von Weber (1786 - 1826), che componeva le sue sonate negli anni miracolosi del *Freischütz* e che riversa in esse in egual misura un grande senso del teatro, la visionarietà nei confronti di un Romanticismo pre-schumanniano per libertà e invenzione espressiva, il gusto e l'abilità verso un gioco pianistico brillante quanto raffinato.

Sonate per pianoforte (1816-1828)

	Titolo	Pubblicazione
Ludwig van Beethoven (1770 - 1827)	Sonata op. 101	1817
	Sonata op. 106	1819
	Sonata op. 109	1821
	Sonata op. 110	1822
	Sonata op. 111	1822
Johann Baptist Cramer (1771 - 1858)	Sonate opp. 57, 58, 59	1817
	Sonata op. 62	1818
	Sonata nello stile di Clementi	1820
	Sonata op. 69	1821
	Sonata op. 74	1827
Johann Nepomuk Hummel (1778 - 1837)	Sonata op. 81	1819
	Sonata op. 106	1824
Ferdinand Ries (1784 - 1838)	Sonata op. 45	1816
	Sonata op. 114	1823
	Sonata op. 141	1826
Friedrich Kalkbrenner (1784 - 1849)	Sonata op. 28	1816
	Sonata op. 35	1817
	Sonata op. 42	1818
	Sonata op. 48	1820
	Sonata op. 56	1821
Carl Maria von Weber (1786 - 1826)	Sonata n. 2 op. 39	1816
	Sonata n. 3 op. 49	1816
	Sonata n. 4 op. 70	1822
Carl Czerny (1791 - 1857)	Sonata n. 3 op. 57	1820
	Sonata n. 4 op. 65	1824
	Sonata n. 5 op. 76	1825
	Sonata n. 6 op. 124	1826
	Sonata n. 7 op. 143	1826
	Sonata n. 8 op. 144	1826
	Sonata n. 9 op. 145	1827
Ignaz Moscheles (1794 - 1870)	Sonata op. 41	1816
	Sonata op. 49	1817

Le forme-sonata schubertiane

Uno dei soggetti che a ragione vengono oggi più discussi nello studio delle sonate schubertiane è quello relativo alle loro deviazioni dallo stile classico. La sonata per pianoforte, così come altri generi musicali quali il quartetto o la sinfonia, si era assestata nella seconda metà del '700 su un modello in tre o quattro movimenti. Di questi, soprattutto il primo e più elaborato era andato via via strutturandosi secondo uno schema complesso che verrà codificato solamente nel 1845 dal teorico Adolf Bernhard Marx, la *Forma-sonata*. In estrema sintesi, la forma-sonata prevede una successione di tre fasi: esposizione, sviluppo, ripresa. Nella prima si pone in atto una contrapposizione spinta tra il carattere dei temi musicali, in genere due, contrapposizione cui viene associato anche il rispetto di precisi rapporti tonali: il secondo tema va esposto nella tonalità della dominante se il primo tema è in tonalità maggiore, o al relativo maggiore della tonica in caso contrario. Come accade spesso nel caso di schematizzazioni proposte *a posteriori*, anche quella della forma-sonata non si applicava esattamente a tutti gli esempi che erano apparsi nel corso di cento e più anni di pratica musicale, ma descriveva in maniera soddisfacente la maggior parte delle situazioni. La forma-sonata di Marx era quindi con ottima approssimazione lo schema al quale si attenevano i musicisti del periodo classico. Deviazioni nella successione e nel numero dei movimenti della sonata classica, ma anche dallo schema della forma-sonata si incontrano spesso, soprattutto nelle trentadue Sonate di Beethoven. Quest'ultimo procede dal punto di vista formale per momenti di rottura: dallo schema in quattro movimenti delle Sonate op. 2, alle Sonate-Fantasia op. 27 per procedere attraverso strutture sempre più libere e lontane dagli esempi di partenza. Schubert continua invece a produrre sonate fino all'anno della morte senza discostarsi visibilmente dal contesto strutturale generale per quanto riguarda il numero dei movimenti (non fanno testo le poche sonate senza Minuetto o Scherzo) ma si allontana dallo schema della forma-sonata classica per almeno due motivi importantissimi: i rapporti tonali tra i temi e il contrasto tra i caratteri degli stessi. Queste scelte vanno a influire sul percorso narrativo delle sonate per pianoforte e in ultima analisi sulla loro percezione complessiva da parte dell'ascoltatore.

La modificazione dei rapporti tonali tra i temi nella forma-sonata è la chiave di volta per cercare di comprendere la singolarità del pensiero schubertiano. Da quella scelta conseguono infatti molteplici accadimenti che i primi commentatori percepirono in maniera empirica senza essere in grado di razionalizzarne i motivi. La scelta tonale del secondo tema, ad esempio, condiziona il carattere dello stesso e quindi va a impattare sulla dialettica interna, sul profilo narrativo. Non solo, il percorso che Schubert utilizza per riprendere le fila della forma-sonata nello sviluppo e nella ripresa diventa tortuoso, dà luogo a quelle divagazioni che vennero a lungo interpretate come "romantiche" e incide anche sulle proporzioni del discorso. Fu anche questo il motivo che portò Robert Schumann a coniare la famosa espressione "divina lunghezza": la citazione originale proviene dalla recensione della grande Sinfonia

nia in do maggiore D. 944, ma il termine venne poi esteso volentieri anche a molte altre situazioni. Commento non del tutto fausto perché portò spesso a confondere un nuovo modo di pensare, di interpretare la forma, con categorie molto più prosaiche e negative come la ripetitività, o peggio la noia. Schubert in realtà viveva il contrasto tra ragioni formali e ispirazione personale, tra schemi codificati e nuove proposte, in maniera molto lacerante, prova ne sia l'alto numero di sonate per pianoforte lasciate allo stato incompiuto. I lavori portati a compimento rinunciano alla concisione formale tipica degli esempi classici per approdare a un tipo di narrazione molto più libera e di dimensioni più impegnative.

La differenziazione dei caratteri dei temi in Beethoven è spesso estremamente netta, pensiamo ad esempio al primo movimento delle Sonate "Waldstein", "Appassionata" ma anche alla "Sonata a Kreutzer", o all'Ouverture del *Coriolano*. La complementarità dei temi in Schubert porta spesso a confondere i contorni dei caratteri. Un pianista e studioso schubertiano molto sensibile come Alfred Brendel ha così espresso queste considerazioni, forse estendendone fin troppo le conseguenze: "Nelle sonate di Beethoven non perdiamo mai l'orientamento, esse si giustificano a ogni istante. Le sonate di Schubert invece 'accadono'. E c'è qualcosa di disarmante e ingenuo nel loro modo di accadere. [...] È forse questo carattere 'casuale' delle sonate di Schubert che in parte spiega perché [...] il pubblico le abbia accolte così volentieri in questi ultimi decenni assieme alle sinfonie di Mahler. La musica di questi due compositori non oppone al caos un ordine musicale autosufficiente" (*Le sonate per pianoforte di Schubert*, 1976-90).

Non vi è poi da dimenticare come l'accentuata differenziazione dei temi in Beethoven derivi in ultima analisi anche da una forte connotazione di ordine filosofico legata all'idealismo kantiano, in particolare alla contrapposizione dei due principi cosiddetti "di opposizione" e "implorante". Nulla di tutto ciò sembra coinvolgere la sensibilità di Schubert, del quale non si possono peraltro minimizzare i presupposti culturali. Schubert fu attentissimo alla qualità delle fonti letterarie alle quali si abbeverano molti dei suoi *Lieder*, fonti che appartengono alla più alta poesia germanica dell'epoca. Ma il contesto conviviale che pervade gran parte della produzione strumentale del musicista è collocabile nel culturalmente ben più ristretto universo del *Biedermeier*, con tutto ciò che ne consegue. Ancora nel 1906 lo scrittore e musicista Daniel Gregory Mason in *The romantic composers* definisce Schubert "intellectually indolent".

A sottolineare ancora le peculiarità delle sonate schubertiane vi sono poi altri aspetti qualitativamente di minore importanza, ma oggi sempre più presi in considerazione dagli studiosi. Un particolare notevole nel trattamento dei temi nelle sonate di Schubert è quello relativo a una sorta di loro concatenazione: in molti esempi, soprattutto nelle ultime tre sonate, l'ultima parte di un tema tende a essere utilizzata per generarne uno nuovo, e così via in un gioco affascinante che rende ancora più sfuggente la differenziazione dei temi stessi e quindi la dialettica dei contrasti. Recenti studi hanno poi puntato l'attenzione sull'analisi di particolari cellule che si ripetono ciclicamente all'in-

terno delle sonate. Si tratta di un elemento al quale non è opportuno conferire una importanza maggiore di quella che realmente ha, ma che in alcuni casi - lo vedremo a proposito della Sonata D. 959 - porta a evidenziare aspetti per lo meno curiosi.

* * *

Una affermazione secondo la quale in Schubert "il carattere del secondo tema è fortemente influenzato dalla scelta della tonalità" non appare né sulle pagine dell'*Allgemeine musikalische Zeitung*, la prima rivista che si occupò della recensione delle Sonate opp. 42 e op. 78 nel 1826-27, né su quelle della rivista di Schumann, bensì proviene da una studiosa contemporanea, Susan Wollenberg, che l'ha esposta nel 2011 nel suo *Schubert's Fingerprints*. In maniera più sfumata, l'osservazione era già stata avanzata dal musicologo inglese Donald Tovey in un saggio del 1928, ma l'esempio di quest'ultimo è davvero profetico all'interno di un panorama critico e musicologico piuttosto desolante per quanto riguardava in genere le sonate di Schubert. Nel suo importante saggio *Das Klavier und seine Meister* del 1890 il musicologo Oskar Bie cita solamente di sfuggita la Sonata in si bemolle maggiore (D. 960) e poco più estesamente la Sonata-Fantasia op. 78. Lo stesso autore ritorna dopo ben 35 anni sullo stesso argomento (*Schubert, sein Leben und sein Werk*, 1925) ma non sembra avere maturato nuove idee riguardanti l'analisi delle sonate, perché a proposito del tempo lento di quella in re maggiore (D. 850) scrive: "Le accattivanti modulazioni costituiscono un suggerimento, un'allusione. È come se tutta la tradizione, il retaggio accademico venissero trascesi dalla felice propensione di Schubert per le ripetizioni e gli ornamenti, una propensione della quale a malapena si percepiscono le linee guida".

E ancora nel 1911 il critico e musicologo americano Henry Edward Krehbiel scriveva: "Vi è una grande ricchezza di fantasia melodica nelle sonate, ma anche un eccesso di sconsideratezza negli sviluppi. Nel tempo molti pianisti che ammirano Schubert hanno tentato di inserirle nei programmi concertistici, ma senza successo. Non soddisfano le aspettative di chi apprezza gli aspetti più tecnici del pianoforte e malgrado gli sporadici (!) momenti di fascino poetico, affaticano l'ascoltatore raffinato a causa del loro continuo *replissage*. L'indole di Schubert era troppo acritica per conquistare il successo nelle forme musicali più sviluppate e complesse" (*The pianoforte and its music*, 1911).

L'esegesi nei confronti delle sonate di Schubert si sviluppò dunque solamente molto più tardi, a partire dal fondamentale contributo di Alfred Einstein (*Schubert, a musical portrait*, 1951) e con il risveglio dell'interesse da parte degli interpreti e delle case discografiche negli anni '70 del '900 ed è cresciuto rapidamente fino a raggiungere un livello di sofisticazione assai elevato. Lo specialista può oggi ad esempio consultare il recente (2010) *Harmony in Schubert* del musicologo David Damschroder a patto di padroneggiare con sufficiente disinvoltura un linguaggio e un metodo analitico non molto dissimili da quelli che si potrebbero trovare in una pubblicazione scientifica di

matematica astratta. In sintesi, come accade nel caso di Mozart, anche per Schubert si può prospettare una lettura ad almeno due livelli, uno più diretto e naturale e uno più sofisticato e impegnativo. Compito dell'interprete di oggi è quello di individuare perfettamente tali livelli ma di riunificarli nel messaggio originale così come era uscito dalla penna dell'autore.

Pianisti illuminati

La storia del successo (o dell'insuccesso) delle Sonate di Schubert è anche legata alla loro rara apparizione nella pratica concertistica. Nel periodo intercorso tra il 1828, anno della morte, e il 1928, poche furono le sonate che conobbero una minima presenza nel repertorio di pianisti di una certa fama. Noteremo qui che tra i primi pianisti che inserirono una o più sonate nei loro programmi vi fu Clara Schumann, e che l'inizio della Schubert-Renaissance nel campo della Sonata si fa tradizionalmente risalire alle registrazioni discografiche effettuate da Arthur Schnabel alla fine degli anni '30. Schnabel era stato allievo di uno dei più grandi didatti di tutti i tempi, Theodor Leschetizky, a propria volta allievo di Czerny. Fu Leschetizky, verso il 1890, a mettere in guardia il giovane allievo: "Schubert ha scritto quindici [sic] sonate per pianoforte che quasi nessuno conosce. Sono completamente dimenticate, nessuno le suona. Ti dovrebbero piacere".

Tra i grandi pianisti nati nell'ultimo ventennio dell'800 che poca o nulla attenzione prestarono alle sonate di Schubert saltano all'occhio i nomi di Alfred Cortot, Wilhelm Backhaus, Edwin Fischer, Walter Gieseking e Arthur Schnabel, che al massimo si interessarono all'ultima Sonata in si bem. maggiore o alla Sonata-Fantasia in sol maggiore. Di Cortot ci rimangono gli appunti per una sua lezione sulla Sonata in la minore D. 845, riportata nel *Corso di interpretazione pianistica*; appunti generici di carattere, ben lontani da quelli più analitici che soleva specificare nelle famose *Éditions du travail*. Tra i pianisti delle generazioni precedenti a quella ora citata notiamo almeno un importante riferimento che manca all'appello, quello di Ferruccio Busoni.

La presenza delle Sonate di Schubert nella discografia, nei programmi dei concerti, all'interno del corso di studi conservatoriali è oggi più che soddisfacente, ma la stessa cosa non si poteva certo affermare quarant'anni fa. E se andiamo poco più indietro nel tempo i gossip ci tramandano realtà a dir poco sconcertanti. Persino attorno agli anni '30 del '900 compositori molto famosi e supponiamo dotati di grande cultura avevano vaghissime opinioni attorno all'esistenza e ai contenuti anche delle più importanti tra queste sonate. Prokof'ev - secondo la divertita narrazione di Nikita Magaloff - ascoltò dalle mani del giovane pianista il tema della oggi celeberrima Sonata in si bemolle maggiore limitandosi a notare una somiglianza con certe melodie di Puccini. Nel 1928 Rachmaninov confessò al critico e storico della musica César Saerchinger di ignorare del tutto il fatto che Schubert avesse composto delle sonate per pianoforte, e identica affermazione a quanto pare ebbe a ripetere nel 1934, incontrando per caso a Londra il pianista Arthur Schnabel,

impegnato nella lungimirante incisione di quattro sonate. Aneddoti che ci appaiono oggi quasi sospetti, se non altro perché le edizioni a stampa di quasi tutte le sonate erano disponibili da lungo tempo, almeno da quando il mondo musicale - Schubert era morto da pochi anni - si era accorto di quale fosse stata la portata del genio di un compositore che in vita non ebbe la fortuna di vedere riconosciuta la propria grandezza.

Esempi di pubbliche esecuzioni delle Sonate di Schubert dal 1866 al 1929

Titolo	Pianista	Anno
Sonata in la maggiore op. post. D. 959	Hans von Bülow	1866
	Arthur Schnabel	1899
Sonata in si bem. maggiore op. post. D. 960	Clara Schumann	1866
	Arthur Schnabel	1905
	Ernő von Dohnányi	1915
Sonata in la minore D. 845 (op. 42)	Clara Schumann	1870
	Hans von Bülow	1890
	Ernő von Dohnányi	1900
	Conrad Ansoerge	1905
	Harold Bauer	1906
Sonata in sol maggiore D. 894 (op. 78)	Clara Schumann	1873
	Édouard Risler	1900
	Eugen d'Albert	1907
	Ernő von Dohnányi	1907
Sonata in re maggiore D. 850 (op. 53)	Alfred Reisenauer	1905
Sonata in si maggiore D. 575 (op. 147)	Heinrich Grüngeld	1911
Sonata in la maggiore D. 664 (op. 120)	Ossip Gabrilovič	1916
Sonata in la minore D. 784 (op. 143)	Rudolf Serkin	1927
Sonata in do minore op. post. D. 958	Arthur Schnabel	1929

Sonata in la min. D. 537 (op. 164)

- | | |
|-------------------------------|---------------|
| 1. Allegro, ma non troppo | (la minore) |
| 2. Allegretto quasi Andantino | (mi maggiore) |
| 3. Allegro vivace | (la minore) |

Pubblicazione: Vienna, Spina, ca. 1852

Affine nella tonalità di base ad altre due imponenti sonate schubertiane della maturità (D. 784 e 845), la sonata D. 537 si distingue per una brevità ed essenzialità dovuta anche alla mancanza di un movimento in forma di minuetto o di scherzo.

L'**Allegro, ma non troppo** iniziale prende lo spunto da una veemente cellula tematica in accordi seguita da un abbozzo di motivo di danza, nella inconsueta suddivisione di 3 + 2 battute. Questo primo tema viene ripetuto più volte fino a condurre dopo una transizione alla comparsa di una seconda idea in fa maggiore di carattere lirico, ritmata dalle note ribattute della mano sinistra e accompagnata da un raffinato contro-canto. L'esposizione si chiude in *pianissimo* ripetendo insistentemente una cellula derivata dal secondo tema, che innesca un breve ma drammatico sviluppo giocato sulla sonorità di successioni di arpeggi che percorrono tutta la tastiera. Alla ripresa non canonica del tema principale in re minore e a quella del secondo tema si aggiunge una sintetica coda, dove il tema principale in *fortissimo* ripiega su una frase sconsolata e sugli accordi risolutivi di la minore. Dal punto di vista strutturale va tuttavia notato come prima della coda venga espressamente richiesta la ripetizione dello sviluppo, fatto questo piuttosto insolito che si ripeterà solamente nel caso della Sonata D. 664 di successivo ascolto.

Nel movimento seguente, un **Allegretto quasi Andantino** in mi maggiore in forma di rondò, il ritornello è costituito da uno dei temi schubertiani davvero indimenticabili, ripreso tra l'altro dall'autore nel finale della Sonata D. 959. Il tema è esposto in ottave legate dalla mano destra, con un accompagnamento staccato della sinistra e viene ripreso in forma sempre variata (nel primo caso con una insolita trasposizione alla tonalità di fa maggiore) dopo ogni episodio secondario. Questi ultimi si distinguono per la loro differenziazione tonale e di carattere: nel primo delle figurazioni in sedicesimi vengono germinate da un luminoso accordo di do maggiore; nel secondo, in re minore, una successione di accordi staccati alla sinistra conferisce un accento minaccioso che contrasta ancor di più con la grazia ineffabile del ritornello, la cui ripresa finale è caratterizzata da una scrittura pianistica di straordinario spessore.

Un altro forte contrasto esiste tra la chiusura di questo movimento, che si svolge in un clima di pacata serenità, e l'incipit insidioso dell'**Allegro vivace** finale, un movimento di grande ricchezza tematica e di originale concezione

creativa. La sua struttura può essere letta in chiave di forma-sonata abbreviata (senza sviluppo) o in quella di rondò, considerando come ritornello il tema caratterizzato dalle rapide scale ascendenti all'unisono, che si interrompono in maniera interrogativa sul sesto grado (fa).

Sonata in la magg. D. 664 (op. 120)

- | | |
|---------------------|---------------|
| 1. Allegro moderato | (la maggiore) |
| 2. Andante | (re maggiore) |
| 3. Allegro | (la maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, J. Czerny, 1829

La Sonata fu scritta durante l'estate del 1819 a Steyr, e pensata in vista delle modeste qualità della diciottenne Josephine von Koller ("è molto bella, e sa suonare il pianoforte con grazia", aveva scritto l'autore), anche se la condotta dei tempi laterali - un *Allegro moderato* in 4/4 e un *Allegro* in 6/8 - non è poi così esente da problemi anche per un pianista professionista. Per le ridotte dimensioni e soprattutto per le bellissime melodie in essa racchiuse, la Sonata conobbe un successo non indifferente anche nel corso dell'800. Non si può dimenticare a questo proposito come la D. 664 sia contemporanea a un altro lavoro di straordinaria levatura, il *Forellen-Quintett* in la maggiore, anch'esso molto popolare fin dalla sua apparizione.

L'**Allegro moderato** iniziale si apre con un tema di grande fascino, che per la sua estensione intervallare non tradisce certo un'ascendenza vocale. A questo segue una seconda idea che ha come unico difetto quello di non discostarsi affatto né dalla tonalità né dal clima della precedente contraddicendo come abbiamo visto sia il dualismo tematico tipico della Sonata beethoveniana che le regole della forma-sonata classica. Lo sviluppo ricorda per intensità e vitalismo quello del primo movimento della Sonata D. 537 che abbiamo appena ascoltato. Gli arpeggi sono qui però sostituiti da veloci scale ascendenti in ottave - una amplificazione di quella in note semplici che faceva da ponte tra il primo e il secondo tema - di effetto molto più impressionante rispetto alla loro reale difficoltà pianistica. Dopo la consueta ripresa, il movimento si conclude con una breve coda molto suggestiva, dove il tema principale viene citato con un tocco di mozartiana rassegnazione.

Il breve secondo movimento, **Andante**, è di stampo liederistico ed è monotematico. Gioca qui grande importanza la varietà di esposizione del tema stesso: prima in accordi, poi in note semplici accompagnate dalle quartine della mano sinistra (alcuni commentatori vogliono vedere qui la comparsa di un secondo tema, ma si tratta di una trasformazione del primo), e ancora ripetuto in forma di canone tra le due mani, infine ancora in accordi sostenuti da arpeggi, ambedue in terzine.

La conclusione è affidata a un **Allegro** in forma-sonata caratterizzato da due idee ancora una volta piuttosto affini e pensate secondo motivi di danza. Sul

primo tema e sugli arpeggi che compaiono nel ponte tra primo e secondo tema è condotto il breve ma tempestoso sviluppo, ma anche la seconda idea innesca una trasformazione di drammatica intensità e di bellissimo slancio pianistico. Analogamente al caso del primo movimento, anche qui il cominciato consiste in un'ultima ripetizione del tema principale che porta ai serrati accordi conclusivi.

Sonata in la magg. D. 959 (op. post.)

- | | |
|----------------------------|--------------------|
| 1. Allegro | (la maggiore) |
| 2. Andantino | (fa diesis minore) |
| 3. Scherzo: Allegro vivace | (la maggiore) |
| 4. Rondò. Allegretto | (la maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, Diabelli & Co., 1838

Dedica (postuma): Robert Schumann

Le tre ultime sonate per pianoforte vennero scritte da Schubert nell'estate del 1828, due mesi prima della morte. Per la loro pubblicazione, a cura dell'editore Diabelli, si dovettero attendere ben dieci anni, fatto questo che rese obbligatoria la modifica della dedica, prevista originariamente dall'autore come indirizzata a Johann Nepomuk Hummel. Quest'ultimo era morto il 17 ottobre del 1837 e Diabelli pensò bene di inserire nel frontespizio il nome del musicista che fino ad allora più si era speso nelle difese della musica pianistica di Schubert, Robert Schumann. Schumann aveva recensito fino a quel momento diverse sonate di Schubert per pianoforte solo e per pianoforte a quattro mani, ma chi si prende la briga di andare a leggere il testo dedicato alle ultime tre sonate rimarrà piuttosto deluso. Molto romantico è l'incipit ("Vi fu un periodo in cui io non parlavo volentieri di Schubert, in cui potevo narrare di lui solo di notte, agli alberi e alle stelle") che tuttavia non è seguito da considerazioni positive più dettagliate. Schumann sembra infatti essere vittima di un sostanziale fraintendimento, mettendo in dubbio la reale datazione dei tre lavori ("le avrei assegnate a un periodo giovanile dell'artista") e sottovalutando una complessità formale che, come abbiamo visto, verrà illustrata molto più avanti da studiosi che utilizzeranno metodi di analisi molto complessi ("Queste sonate mi sembrano molto diverse dalle altre sue, in particolare per la molto maggiore semplicità dell'invenzione..."). Per non parlare dell'attribuzione dell'origine di certe peculiarità espressive delle tre sonate allo stato di malattia del compositore, elemento "critico" molto romantico del quale si trovano in letteratura diversi altri esempi (si leggano le considerazioni di Liszt a proposito della *Polonaise-Fantaisie* di Chopin). Non furono comunque questi gli unici motivi grazie ai quali alle tre sonate mancò quella diffusione che a *posteriori* ci si sarebbe potuto attendere.

Nel primo e molto esteso movimento (**Allegro**) della Sonata in la maggiore, la scarsa differenziazione tematica e la relativa mancanza di contrasti tendo-

no sempre di più a ridurre il ruolo degli elementi protagonisti della forma-sonata, senza che la struttura di quest'ultima venga effettivamente posta in discussione. Delle prime sei misure, che corrispondono all'esposizione del tema primo, o meglio alla prima parte di un più nutrito gruppo tematico, si ricorda soprattutto la maestosità dell'impianto accordale, una specie di sigla di riconoscimento che ritroveremo al termine del lungo viaggio. Questo primo tema non gioca un ruolo fondamentale nell'Allegro ma è spiritualmente presente in tutta la sonata e viene citato in forma retrograda alla conclusione del Rondò finale, altra caratteristica del tutto nuova e inedita. Di grande importanza sono invece il secondo tema in mi maggiore



e una sua derivazione che diventa una vera e propria terza idea.

Nello sviluppo le potenzialità espressive di questa terza idea vengono sfruttate a lungo con grande fantasia: il motivo viene trasportato alla mano sinistra, trasposto in tonalità minori, esposto a mani incrociate fino a quando non ci accompagna alla ripresa del tema primo. Ancora una felice sorpresa ci attende al momento della chiusura, con "una delle code più magiche e serafiche di Schubert" (G. Sacre) preceduta da una pausa con corona, un silenzio che dice più di ogni altra cosa. Il tema primo viene qui esposto nuovamente, ma come in un sogno, in un'atmosfera di dolce commiato che stravolge completamente la perentoria affermazione dell'incipit.

L'elemento melodico dell'**Andantino** al secondo posto trae origine secondo Einstein dal tema del Lied *Pilgerweise* (Canto del pellegrino, D. 789), una canzone della quale ritiene il malinconico pathos. La forma tripartita di questo movimento prevede però inaspettatamente nella sezione centrale un episodio a dir poco tempestoso che si sviluppa non attraverso un preciso elemento tematico, bensì evocando tutto il possibile arsenale di "effetti speciali" dei pianoforti d'epoca in un rapidissimo excursus tra le tonalità più lontane: "per la libertà dello stile declamatorio, per originalità e per immaginazione fantastica questa è una delle pagine più notevoli che Schubert abbia scritto", commenta ancora Einstein, mentre Eva Badura-Skoda cita in questo caso efficacemente il termine di "Fantasia cromatica". Il tema di Lied viene poi ripreso con l'aggiunta di un significativo inserto ritmico (una nota ripetuta in terzine). Notevole è anche l'affievolirsi del moto nella regione grave della tastiera, attraverso una successione di arpeggi che vengono percepiti in maniera attutita, confusa.

Alcuni analisti hanno voluto sottolineare in questi arpeggi un elemento di ciclicità che pervade gli accordi di apertura e chiusura della Sonata e soprattutto altri arpeggi, ben più vivaci e squillanti, che aprono lo **Scherzo**, un pezzo brillante, solare, in tre quarti, che si riallaccia al carattere paesano, villereccio di molte danze schubertiane. La serenità dello Scherzo è turbata solamente

in un particolare, quando ricompare la vorticosa scala discendente in do diesis minore che avevamo ascoltato nella sezione centrale del secondo movimento. Allo Scherzo è contrapposto un Trio nel quale ritroviamo utilizzata in maniera espressivamente geniale la tecnica dell'incrocio di mani, imitante nelle sonorità la disposizione di un ideale quartetto d'archi.

Il **Rondò** finale ha come elemento portante una bellissima melodia già utilizzata da Schubert nel secondo movimento della Sonata in la minore (D. 537) del 1817. Questo ritornello compare ogni volta in forma diversa, ora affidato al registro baritonale, ora contrappuntato da una filigrana di note, poi caricato di significati drammatici in uno sviluppo in tonalità minore secondo uno schema che ha giustamente suggerito un'analogia formale, più che di carattere, con l'analogo movimento della Sonata in sol maggiore op. 31 n. 1 di Beethoven (una approfondita analisi di questa analogia è stata avanzata per la prima volta da Charles Rosen). Il successivo episodio in mi maggiore può essere visto anche come secondo tema in uno schema di forma-sonata, perché ricompare dopo la riesposizione del ritornello e mantiene un'importanza fondamentale nell'economia di tutto il movimento. Questa nuova idea viene a lungo ripetuta e modulata tra maggiore e minore in un gioco che sembra non avere fine. Nella straordinaria conclusione, il tema del ritornello viene esposto in forme sempre più abbreviate, come accennate in un lontano ricordo, fino a quando un vertiginoso *Presto* non sconvolge interamente il clima di intimità che si era così creato. Con un ultimo colpo di genio, Schubert affida le ultime battute di chiusura alle rassicuranti simmetrie accordali (ma in forma inversa) che avevano aperto la grande Sonata.

Programma del 12/12/2014

Sonata in mi bem. magg. D. 568 (op. 122)

- | | |
|-------------------------|--------------------|
| 1. Allegro moderato | (mi bem. maggiore) |
| 2. Andante molto | (sol minore) |
| 3. Menuetto. Allegretto | (mi bem. maggiore) |
| 4. Allegro moderato | (mi bem. maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, Pennauer, 1829

Scritta nel giugno del 1817 nella tonalità di re bemolle maggiore, la Sonata venne trasportata un tono più sopra, in mi bemolle maggiore, molto probabilmente a scopo divulgativo, se pensiamo che il re bemolle maggiore comporta cinque bemolli in chiave e può dare qualche problema di lettura ai non professionisti. La pubblicazione postuma della Sonata in mi bemolle data al 1829 a cura dell'editore Pennauer di Vienna. Accade però che nella seconda versione Schubert aggiunga un Minuetto, arricchisca lo sviluppo del primo

movimento (che passa da 29 a 48 battute) e completi la stesura del finale (anch'esso esteso da 27 a 56 battute), un *Allegro moderato* che nella fase precedente si arrestava poche misure prima della conclusione, conferendo alla Sonata in re bemolle la patina di "Incompiuta". Studi recenti hanno ipotizzato che la trasposizione di tonalità e la revisione della Sonata siano il frutto di un lavoro di ripensamento che avrebbe avuto luogo non nello stesso anno 1817 ma almeno verso il 1825-26. Otto anni nello sviluppo artistico di un musicista come Schubert rappresentano un lasso di tempo enorme e giustificerebbero in questo caso la complessità del prodotto finale, che estende di molto le valenze dell'originaria Sonata in re bemolle del 1817. D'altro canto dal punto di vista strettamente pianistico si nota una certa forzatura nel trasporto da re bemolle a mi bemolle, come se molte passaggi fossero stati concepiti al meglio per la tonalità originale.

Lasciando la questione in mano agli specialisti e fermandoci a un primo livello di lettura, notiamo che il carattere della Sonata è molto viennese, e non solo per la presenza di una melodia danzante come secondo tema del primo movimento, un **Allegro moderato** di vaste proporzioni, dove il musicista sembra per la prima volta impegnarsi in una costruzione formale di ampio respiro. Il primo tema - che Daniel Barenboim vuole ricondurre all'esempio dell'incipit della Terza sinfonia di Beethoven, e che è anche strettamente imparentato con quello della Sonata K. 570 di Mozart - è germinato da un arpeggio ascendente eseguito all'unisono dalle due mani. Guy Sacre fa giustamente notare che l'esposizione del tema principale all'unisono è comune all'incipit di ben cinque sonate schubertiane. Al primo tema succede un motivo di danza molto orecchiabile, su un accompagnamento che ci ricorda un pizzicato di archi, e una terza idea tipicamente schubertiana che si staglia al di sopra e al di sotto di un accompagnamento in accordi spezzati. Lo sviluppo è innescato da un arpeggio che era stato presentato nell'esposizione e che assume qui un carattere drammatico.

Il successivo **Andante molto** in sol minore presenta una struttura a tre temi con ripresa e coda. Di innegabile impatto è il primo motivo, con il suo carattere mesto, elegiaco; al secondo e al terzo è più difficile associare un contenuto narrativo e di essi ricordiamo più che altro le peculiarità di scrittura (un accordo accentato e una successione di terzine di accordi ribattuti e passaggi puntati nella regione grave e poi in quella acuta).

Anche il **Minuetto** e il relativo Trio - quest'ultimo estrapolato dallo Scherzo D. 593 - insistono su frasi puntate che fanno pensare a ritmi di danza.

L'**Allegro moderato** conclusivo è in forma-sonata e presenta alcuni richiami al pianismo di Weber (la Sonata op. 39 scritta appena un anno prima) con una spiccata tendenza al gusto salottiero almeno nell'esposizione di due temi in forma di danza fra i tre che caratterizzano questo movimento. All'ipotesi di post-datazione della sonata ha contribuito non poco proprio l'analisi della sezione di sviluppo, molto estesa rispetto alla prima versione: Schubert utilizza a questo riguardo le ultime due battute dell'esposizione ripetendole per tre volte fino a modulare in una regione lontana (do bemolle maggiore) per esporre il terzo tema di danza.

Sonata in la min. D. 784 (op. 143)

- | | |
|-------------------|---------------|
| 1. Allegro giusto | (la minore) |
| 2. Andante | (fa maggiore) |
| 3. Allegro vivace | (la minore) |

Pubblicazione : Vienna, Diabelli & Co., 1839

Dedica (postuma): Felix Mendelssohn Bartholdy

Anche la Sonata D. 784, completata nel febbraio del 1823, venne pubblicata dopo la morte di Schubert (dall'editore Diabelli, nel 1839, con dedica a Mendelssohn). Se il titolo posticcio di *Grande Sonate* è un poco incongruente con le dimensioni del lavoro, peraltro l'ultimo che prevede tre soli movimenti, non così si può dire per il suo carattere, che accanto a idee melodiche molto intime, personali, propone passaggi di notevole vigore drammatico. La Sonata è in ogni caso da considerarsi tra i capolavori assoluti del musicista viennese, prova ne sia il sempre rinnovato interesse con il quale le generazioni di pianisti operanti nella seconda metà del '900 hanno guardato a questo lavoro. La scrittura pianistica spesso sembra evocare atteggiamenti di tipo orchestrale, soprattutto nel primo movimento, e non tanto dal punto di vista coloristico quanto per l'incisività degli unisoni. Le frequenti ripetizioni di cellule tematiche ridotte ai minimi termini - come abbiamo visto, una delle caratteristiche che più turbavano i commentatori dell'epoca, Schumann compreso - stravolgono il significato stesso di sviluppo, anche se quello breve del primo movimento raggiunge un livello di tensione elevatissimo.

Nell'**Allegro giusto** di apertura il cupo tema principale procede per sole 4 + 4 battute e nell'ultima enuncia una cellula elementare formata da un accordo e una nota semplice che avrà un'importanza fondamentale in seguito. Il tema viene ripetuto in *fortissimo*, intercalato da un passaggio in note puntate che ritroveremo nello sviluppo e che accresce la natura drammatica dell'insieme. Ancora la cellula elementare è protagonista delle ripetizioni affermative che precedono la comparsa della seconda idea, inaspettatamente in mi maggiore (la dominante maggiore della tonalità di base). Brian Newbould (in *Schubert: the music and the man*, 1997) nota giustamente il "passo sonambulistico" tipico di questo bellissimo nuovo tema, andatura che viene però ben presto investita dal carattere pervasivo della cellula elementare, sempre più presente nella breve conclusione dell'esposizione. Ancora la cellula elementare genera il grande *crescendo* che annuncia lo sviluppo, di grande efficacia pianistica e sorretto dalla figurazione in note puntate che avevamo ascoltato in precedenza, la stessa figurazione che pervade ora anche la seconda idea, riproposta nella tonalità di fa maggiore. La ripresa si fa notare per una diversa esposizione del secondo tema, in la maggiore e con un disegno di terzine, mentre la coda è ancora giocata sulla cellula elementare.

Una certa propensione dialogante che è alla base del bellissimo **Andante** in fa maggiore ha fatto pensare quasi a una traduzione di idee teatrali in termini pianistici, ipotesi che si può del resto riferire a numerosi altri luoghi celebri

nelle Sonate di Schubert. È certo che risulterebbe più semplice descrivere la linea narrativa del primo o del secondo movimento di questa sonata ricorrendo a una vero e proprio substrato descrittivo, ipotesi giustificata anche dal fatto che cronologicamente la Sonata si colloca nel pieno dell'interesse di Schubert verso il melodramma (*Alfonso und Estrella* e *Fierrabras*). Il motivo conduttore è qui rappresentato da un motivo di Lied cui si contrappone una cellula minacciosa da eseguirsi "con sordino" (il sistema che attutiva il suono presente nei pianoforti dell'epoca). La melodia deriva dal postludio pianistico presente nel Lied *An den Mond in einer Herbstnacht* ("Alla luna in una notte d'autunno") D. 614 risalente all'aprile del 1818. Preziose ricerche di sonorità più estese vengono effettuate nella ripresa del tema, esposto alla mano sinistra su un contrappunto generato in precedenza da una breve ma bella e sonora modulazione che tocca regioni armonicamente lontane.

Se l'andamento rapsodico dei due primi movimenti e un certo loro carattere orchestrale rischiano di porre in secondo piano le ragioni puramente pianistiche di quest'opera, il finale (**Allegro vivace**) rivendica le ragioni di un virtuosismo spesso negato allo Schubert esecutore. L'invenzione strumentale è qui mantenuta su un livello di interesse eccezionale e ben si accorda con la veemenza quasi beethoveniana di alcuni incisi. Qui la struttura bitematica è ben chiara e una volta tanto i due temi in gioco hanno carattere nettamente differente. Vorticoso il primo, espresso attraverso veloci terzine (curiosa è l'anticipazione del motivo di accompagnamento che apre il notissimo poema sinfonico di Smetana, *La Moldava*) quanto consolatorio è il secondo in modo maggiore. La velocità del primo tema pone seri problemi pianistici verso la conclusione del movimento, quando è richiesta una sua amplificazione in ottave per le due mani, più fattibile sulle tastiere dei pianoforti d'epoca ma estremamente difficile su quelle attuali.

Sonata in re magg. D. 850 (op. 53)

- | | |
|----------------------------|---------------|
| 1. Allegro vivace | (re maggiore) |
| 2. Con moto | (la maggiore) |
| 3. Scherzo. Allegro vivace | (re maggiore) |
| 4. Rondò. Allegro moderato | (re maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, Artaria, 1826

Dedica: Carl Maria von Bocklet

La Sonata in re maggiore fu concepita durante la feconda estate del 1825 ed è, tra tutte quelle composte da Schubert, quella nella quale l'autore si lascia maggiormente attrarre dal gusto virtuosistico dell'epoca. Il dedicatario, Carl Maria von Bocklet, era uno di quei numerosi pianisti che sarebbero passati tranquillamente nel più completo anonimato se non avessero risposto a quel famoso appello del collega pianista e editore Anton Diabelli, che aveva sollecitato i virtuosi dell'Impero Austriaco a scrivere una variazione ciascuno sul

tema di un proprio innocente valzer in do maggiore. Beethoven - questo lo sanno tutti - rispose in ritardo, inviando però non una, bensì 33 variazioni che costituiscono uno dei monumenti della letteratura pianistica di tutti i tempi. Il gesto di Beethoven lasciò tutti di sasso, sia per le proporzioni del lavoro, ma soprattutto per la qualità di un messaggio che è così lontano dagli scintillanti quanto vuoti passaggi di scale e di arpeggi che infarciscono il volume di 50 singole Variazioni pubblicate da Diabelli (vi è una sola eccezione, costituita proprio dalla malinconica variazione scritta da Schubert). Come Beethoven, anche Schubert detestava il pianismo alla moda dell'epoca ma proprio nell'op. 53 si dimostra non poco accondiscendente verso certe tipologie pianistiche (accordi ribattuti, passaggi di agilità all'unisono) che aveva considerato solamente tre anni prima nella *Wanderer-Fantasie*. Il carattere indubbiamente gioviale e a volte scanzonato di certe melodie racchiuse nella Sonata in re maggiore è da molti commentatori collegato al periodo di particolare serenità trascorso dall'autore nell'agosto del 1825 a Bad Gastein, nelle Alpi salisburghesi, durante una sosta del viaggio che Schubert aveva intrapreso in compagnia dell'amico Michael Vogl, il famoso cantante interprete elettivo di tanti Lieder del compositore.

I quattro movimenti che vanno a formare l'op. 53 seguono la classica successione di Allegro-Andante-Scherzo e Finale. L'idea principale dell'**Allegro vivace** si afferma immediatamente con la forza degli accordi di re maggiore e delle terzine legate che seguono. Notiamo immediatamente che questi due elementi tecnici giocano un ruolo di assoluta importanza lungo tutto lo svolgimento della Sonata. Questo elemento tematico viene ripetuto tre volte prima della comparsa di un secondo soggetto in la maggiore dal carattere decisamente più lirico, che viene presto commentato dalle immancabili terzine di accompagnamento dopo un insolito rallentamento dell'unità di tempo (*Un poco più lento*). Lo sviluppo è condotto interamente sulla prima idea, ma con una ricchezza di accostamenti davvero formidabile sotto il profilo armonico e sempre con il concorso virtuosistico delle terzine, ora all'unisono, ora divise tra le due mani. La ripresa è seguita da una coda che invece di indirizzare il discorso verso un'atmosfera di pacato congedo, come spesso accade nelle sonate schubertiane, aggiunge se possibile ancora più brio al tema iniziale concludendo il primo movimento in un festoso tripudio.

Anche il secondo movimento, che è indicato con la semplice didascalia **Con moto**, pur rappresentando un intermezzo lirico di grande bellezza, è caratterizzato da una immanente pulsione ritmica. Grande importanza, dopo l'esposizione del primo tema, hanno le piccole varianti che ne contrappuntano l'amabilità discorsiva nelle successive proposizioni. Anche in questo caso esiste una seconda idea, notevole per le sue peculiarità ritmiche, che si alterna al primo tema. Lo schema generale di questo movimento soddisfa un modello di rondò-sonata abbreviato.

Improntato a un vigoroso entusiasmo è il successivo **Scherzo**, la cui idea principale è giocata sugli equivoci del ritmo "in levare" e dell'accento sulla seconda misura, che ricorda le movenze del *furiant*, la tipica danza boema elevata più tardi a dignità sinfonica da Dvořák. Un bellissimo motivo di danza

tedesca attutisce l'impatto un poco brusco di questo inizio. Lo Scherzo contiene come di consueto un Trio centrale che si contrappone con la successione pacata di una scrittura accordale raffinatissima, modulante verso regioni armonicamente lontane.

Il **Rondò** finale (*Allegro moderato*) è dominato da un ritornello la cui scansione ritmicamente ostinata ricorda da vicino le movenze dell'*Andante* dalla "Sinfonia dell'orologio" (n. 101) di Haydn. Einstein individua nella *Écossaise* D. 977 n. 6 lo spunto per il tema principale, un motivo di mozartiana semplicità del quale Schumann - per una volta poco acuto recensore - notava solamente l'aspetto ingenuo e "burlesco". In realtà ogni nuova esposizione variata del ritornello, inframmezzata da due bellissimi episodi (notevolissimo il *Poco più vivo* in sol maggiore), ne accresce sempre di più il messaggio poetico fino alla celestiale conclusione, dove il tema viene citato un'ultima volta, sommessamente, nella sua forma originale.

Programma del 15/12/2014

Sonata in si magg. D. 575 (op.147)

- | | |
|---------------------------|----------------|
| 1. Allegro, ma non troppo | (si maggiore) |
| 2. Andante | (mi maggiore) |
| 3. Scherzo. Allegretto | (sol maggiore) |
| 4. Allegro giusto | (si maggiore) |

Pubblicazione : Vienna, Diabelli & Co., 1846

Dedica (postuma): Sigismund Thalberg

Con la Sonata in si maggiore ritorniamo a considerare l'exploit dell'estate del 1817. Si tratta di un lavoro che presenta dei caratteri piuttosto insoliti. Stipisce innanzitutto la scelta molto originale della tonalità di impianto, una scelta che non era stata operata da nessuno dei tre grandi classici (Haydn, Mozart, Beethoven). Si respira in questa sonata di Schubert un'aria di incantevole incertezza, causata dalla copiosità del materiale tematico, dall'accostamento improvviso di idee tra loro assai distanti.

L'entrata del primo movimento, un **Allegro**, preannuncia con la sua solennità e la sua irruenza un discorso che è subito contraddetto da una inaspettata modulazione a sol maggiore e dal carattere della seconda idea, una graziosa marcetta in mi maggiore che ha spesso fatto pensare all'influenza delle musiche rossiniane nella Vienna di quegli anni. La tortuosità del percorso impiegato da Schubert per passare dalla tonalità di impianto alla seconda parte del primo gruppo tematico per giungere infine al secondo tema richiederebbe un'analisi complessa e produce sull'ascoltatore quel senso di straniamento al quale accennavamo in precedenza. Lo sviluppo è giocato sugli ampi intervalli del tema principale, dei quali viene sottolineato il carattere drammati-

co, e ci porta ancora in regioni lontane; la ripresa viene effettuata alla sotto-dominante (mi maggiore) in contrasto con le regole auree della forma-sonata classica.

La dolcissima melodia che apre l'**Andante** al secondo posto, in forma ternaria, e che verrà riproposta più volte con il contorno di deliziose filigrane pianistiche, viene interrotta da un tragico intermezzo in mi minore che ci ricorda certe parentesi teatrali nelle grandi Sonate di Carl Maria von Weber (in particolare la prima, del 1812, che doveva certamente essere nota a Schubert). La scrittura è più che orchestrale, quartettistica.

Lo **Scherzo** in sol maggiore si presenta con un vago sapore paesano misto a un insolito ricorso all'imitazione canonica, nella seconda parte, che ricorda a tratti quell'impareggiabile mistura di dottrina e di buon umore propria di tanti minuetti di Haydn.

Altrettanto spensierato può apparire il conciso motivo che apre il finale della Sonata (**Allegro giusto**) in forma di una canzone tripartita. Ma anche in questo caso il contraltare è una seconda idea liricamente distesa che riconduce il discorso verso un clima di intimità appena sussurrata. La sezione centrale di questo movimento modula in sol maggiore con l'esposizione di una terza idea assai graziosa, ancora di danza, che innesca un breve ma concitato sviluppo. Poi, come dal nulla, riappare il tema principale e si ripete il ciclo; la chiusura è siglata da un forte accordo di si maggiore.

La tardiva pubblicazione da parte dell'editore Diabelli giustifica la dedica postuma a Sigmund Thalberg, che nel 1846 era all'apice della propria carriera di grande virtuoso. Solamente molti anni dopo, nel 1862, Thalberg renderà omaggio a Schubert trascrivendo quattro Lieder tra i suoi più famosi.

Sonata in sol magg. D. 894 (op. 78)

- | | |
|----------------------------------|----------------|
| 1. Molto moderato e cantabile | (sol maggiore) |
| 2. Andante | (re maggiore) |
| 3. Menuetto. Allegretto moderato | (si minore) |
| 4. Allegretto | (sol maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, Haslinger, 1827

Dedica: Joseph Edlen von Spaun

Dedicata all'amico Joseph von Spaun, la Sonata in sol maggiore (1826) fu l'ultimo lavoro pianistico in questa forma che l'autore vide pubblicato, per di più da un editore famoso come Haslinger. Si era detto come il genere della Sonata faticasse in quegli anni a tener banco ed è questo il motivo per cui Haslinger pensò bene di omettere dal frontespizio il nome di Sonata e di scomporre il tutto - anche per motivi commerciali - nei quattro movimenti, dove al primo movimento venne affibbiata la qualifica di *Fantasia*. Dunque il titolo completo diventa "Fantasia, Andante, Menuetto und Allegretto" che sembra negare l'unitarietà dell'opera e anticipare il favore del pubblico otto-

centesco per le raccolte schubertiane di Improvisi e Momenti musicali. La stessa unitarietà che veniva ancora negata nel 1925 da Oskar Bie (nel già citato *Schubert, sein Leben und sein Werk*) che scrive: "Fantasia! Si tratta di quattro movimenti ciascuno dei quali è caratterizzato da vita propria e potrebbe essere considerato come Improvisato a sé stante". Troviamo un accenno alla Sonata in sol maggiore in una lettera inviata da Franz Liszt a Sigismund Lebert dalla Villa d'Este, il 2 dicembre 1868. Discutendo sull'inclusione di tre sonate in una nuova edizione di opere pianistiche di Schubert, Liszt definisce questa come "virgiliana", termine che sicuramente ha ispirato Robert Hatten in un suo intervento dedicato alla Sonata ("Schubert's Pastoral Sonata", in *Schubert the Progressive*, 2001).

Per le sue notevoli dimensioni, il carattere piuttosto privo di contrasti e un certo pudore espressivo, la Sonata in sol maggiore incontra tuttora un certo disinteresse da parte dei concertisti, preoccupati della effettiva sostenibilità della stessa di fronte al pubblico. Fu del resto già Robert Schumann, che aveva definito questa Sonata come "la più perfetta nella forma e nello spirito", a porre in guardia gli interpreti con questa precisa definizione: "Chi non ha la fantasia sufficiente per risolvere l'enigma dell'ultimo movimento, tralasci di eseguirlo". Ma la raccomandazione di Schumann potrebbe essere bene estesa all'intero lavoro. Certo, se è già difficile sostenere la "divina lunghezza" delle tre Sonate postume (D. 958-960), che si dovrebbe dire a proposito di un lavoro che, oltre a essere considerevolmente esteso, si apre con un vastissimo movimento **Molto moderato e cantabile**, denominazione cui la insolita indicazione metrica di 12/8 aggiunge un ulteriore motivo di pacatezza, di raccolta meditazione? L'apertura accordale rammenta curiosamente l'incipit del Quarto concerto di Beethoven, ma va presto a formare un inciso tematico ripetuto ben tre volte, in maniera sempre più affermativa. Questo vero e proprio primo tema sarà più avanti protagonista di un drammatico sviluppo che tocca ancora una volta tonalità assai lontane. La seconda idea, subito variata, ci suggerisce un ideale richiamo di valzer, mentre un terzo frammento tematico, esposto quasi come freno al moto irresistibile della variazione al tema secondo, rappresenta una specie di contemplazione misteriosa ai confini del canto. Lo sviluppo è condotto sulla base di entrambi i temi principali e inizia con una perentoria affermazione della prima idea traspunta in sol minore. Al termine dello sviluppo e della ripresa, un'eterea coda costruita interamente sul primo tema, chiude sommessamente la prima parte della *Sonata-Fantasia*.

Nell'**Andante** in re maggiore ritroviamo una tipica melodia liederistica e colloquiale alla quale si contrappone tuttavia un secondo tema in si minore dal carattere assai drammatico. Questo abbinamento viene ripetuto accentuando ancora di più il contrasto tra le due idee. Alla terza enunciazione del tema principale in forma abbreviata segue un'ancora più semplice coda.

Il bellissimo **Minuetto** successivo, energicamente ritmato, viene esposto in maniera antitradizionale nella tonalità di si minore. Al tema fa da contrasto la luminosa, paesana semplicità del Trio in si maggiore, un tema di Ländler tra i più belli mai scritti dal musicista viennese. La raffinatezza schubertiana



Monumento
di Franz Schubert
allo Stadtpark di Vienna.

per i minimi particolari si nota qui ad esempio anche nelle tre brevi misure che fanno da ponte tra il Minuetto e il Trio, una sorta di gradino che ascende alla tonalità maggiore di quest'ultimo, elemento che verrà ricordato tale e quale da Brahms nella parte centrale della Rapsodia op. 79 n. 1. Per il suo carattere così simile a molte delle danze schubertiane, il Minuetto venne talvolta eseguito indipendentemente dal resto della Sonata, come pezzo caratteristico (è inserito ad esempio in un album del 1882 dedicato al repertorio del famoso pianista e didatta Theodor Leschetizky) e come tale trascritto anche per violoncello e pianoforte, o da Francisco Tárrega per chitarra. La Sonata si chiude con un **Allegretto** in forma di rondò del quale si notano, oltre al sapore vagamente "ongarese", ancora le vaste dimensioni e l'impegnativa struttura formale che prevede, intercalati al ritornello, due episodi

molto elaborati. Del ritornello noteremo la stessa decisa impostazione tonale che aveva caratterizzato l'apertura del primo movimento della Sonata e una cellula rappresentata da quattro accordi ribattuti che assumerà una considerevole importanza negli sviluppi seguenti. Come primo episodio si considera un disegno irrequieto in ottavi per la mano destra, sostenuto da un basso molto cadenzato che Einstein definisce "alternativo in forma di danza", in do maggiore. Dopo una nuova esposizione del ritornello (con il tema trasportato di registro) si ascolta un secondo episodio danzante affine al primo ma questa volta modulato in mi bemolle maggiore. Questo secondo episodio è in realtà tripartito e presenta al centro una celestiale melodia che interrompe inaspettatamente il ritmo di danza. Si tratta di una delle più sublimi melodie schubertiane, il cui carattere è reso ancor più straordinario dallo sdoppiamento di significati che consegue dal passaggio tra la prima esposizione in do minore e la seconda in do maggiore. Lo schema generale di questo rondò prevede la terza e ultima esposizione del ritornello e una coda che svanisce *pianissimo* nel nulla, non senza citare, quasi come un ultimo cordiale commiato (lo abbiamo già visto al termine della Sonata in re maggiore), la sigla composta dalle battute di apertura.

Sonata in do min. D. 958 (op. post.)

- | | |
|----------------------|--------------------|
| 1. Allegro | (do minore) |
| 2. Adagio | (la bem. maggiore) |
| 3. Menuetto. Allegro | (do minore) |
| 4. Allegro | (do minore) |

Pubblicazione: Vienna, Diabelli & Co., 1838

Dedica (postuma): Robert Schumann

Nella Sonata D. 958 grande importanza ha la scelta della tonalità di impianto, prediletta da Beethoven e illustrata da Mozart in alcuni luoghi famosi come il dittico formato dalla Fantasia K. 475 e dalla Sonata K. 457.

A giudicare dall'irruente incipit dell'**Allegro** iniziale della Sonata schubertiana si è portati a sottolineare l'omaggio al Beethoven della "Patetica" e dell'esposizione del tema delle 32 *Variazioni in do minore*. La concitazione delle strutture accordali che vanno a formare il primo tema arriva a determinare un punto di fermata (un la bemolle sovracuto) dal quale si discende repentinamente con una velocissima scala di quattro ottave per giungere a una riesposizione variata del tema stesso. L'espedito della scala viene utilizzato altre volte da Schubert per fini drammaticamente espressivi, ad esempio nelle misure conclusive dell'ultimo Improvviso in fa minore, che è più o meno contemporaneo alla stesura della Sonata. Più avanti è un secondo tema cantabile in mi bemolle maggiore ad affiorare, curiosamente sottoposto al processo di una duplice variazione. Esiste un altro tema breve, sempre in mi bemolle maggiore, che però si può far ricondurre al secondo. Una parte molto inte-

ressante è riservata allo sviluppo, non tanto per la presenza di frammenti derivanti dal tema primo, quanto per l'esposizione di una nuova idea dal carattere minaccioso, che getta una luce ancor più sinistra sull'insieme e prepara con un sottofondo di vorticose scale cromatiche la ripresa del tema primo. Questa nuova idea è oltretutto collocata nella regione grave della tastiera (si muove cromaticamente attorno a un re), andando ai confini degli strumenti normalmente utilizzati da Schubert almeno in ambito privato. Sempre alla nuova idea spetta la chiusura, una coda misteriosa e angosciata. Tutti questi particolari ci fanno capire come le premesse beethoveniane rivestano una importanza relativamente superficiale, mentre ben più problematico è il trattamento dei rapporti tematici all'interno della forma-sonata.

Il tempo lento è un **Adagio** in la bemolle maggiore, una scelta che potrebbe ricollegarsi ancora alla *Patetica* o all'*Adagio molto* della Sonata op. 10 n. 1 di Beethoven. Del tempo lento della *Patetica* questo movimento ha in comune la doppia ripetizione del tema principale, caratterizzata dall'accompagnamento in terzine della mano sinistra. Anche la seconda idea viene ripetuta in forma leggermente variata, ma l'elemento più impressionante di questo *Adagio* rimane quello che descrive il passaggio tra la seconda idea e la ripresa variata della prima, un passaggio dove le drammatiche terzine di accordi accentati accrescono di continuo la tensione. La forma variata del secondo tema prevede anch'essa un disegno di terzine alla mano sinistra, minaccioso contrappunto che si estende successivamente alla mano destra in ottave e poi ancora alla sinistra, modulando da mi bemolle minore a fa minore. La terza ripresa del tema primo, ancora leggermente variata dal punto di vista pianistico (con la melodia che risalta internamente a un arpeggio esteso), porta a una breve coda finale densa di stupite modulazioni. Nonostante la scarsissima attenzione dedicata per lungo tempo alla D. 958, in letteratura si trova curiosamente una versione per due pianoforti di questo movimento, arrangiata da August Reinhard e pubblicata già nel 1876.

Al terzo posto troviamo un **Minuetto** che per la sua malinconica semplicità e per il fatto di rappresentare una sorta di interludio che precede un importante finale di sonata è strettamente imparentato con lo Scherzo della Sonata in si bemolle maggiore D. 960. Nonostante il sereno carattere di danza espresso dal Trio, un vero e proprio Ländler, il movimento si mantiene in un contesto piuttosto cupo, in linea del resto con tutto il *mood* della Sonata.

Il finale (**Allegro**) è descritto da Einstein come "una tarantella in forma di un grande rondò, con episodi lirici e patetici in stile di danza". Una pulsione ritmica inesorabile, la stessa che del resto si ritrova spesso in altre pagine schubertiane, celebri tra tutte il finale del Quartetto in re minore "La morte e la fanciulla" e quello del Quartetto in sol maggiore, sta alla base di questo movimento e ne condiziona l'intero percorso, assai complesso. Siamo qui in presenza di un rondò con elementi di sviluppo tipici della forma-sonata, ricco di idee sempre più modulanti in regioni insolite. La parte conclusiva del ponte tra prima e seconda idea, caratterizzato da difficili accordi ribattuti in crescendo, genera ad esempio lo spunto per il secondo gruppo tematico, caratterizzato da una coppia di note a distanza di una quinta discendente e dai

passaggi a mani incrociate. Un nuovo episodio in si maggiore conduce a un lungo sviluppo cui segue la ripresa, di poco abbreviata, del tema primo e secondo. Una coda ha lo scopo di affievolire la sempre presente pulsazione, interrotta bruscamente dai due accordi risolutivi.

Programma del 22/12/2014

Sonata in la min. D. 845 (op. 42)

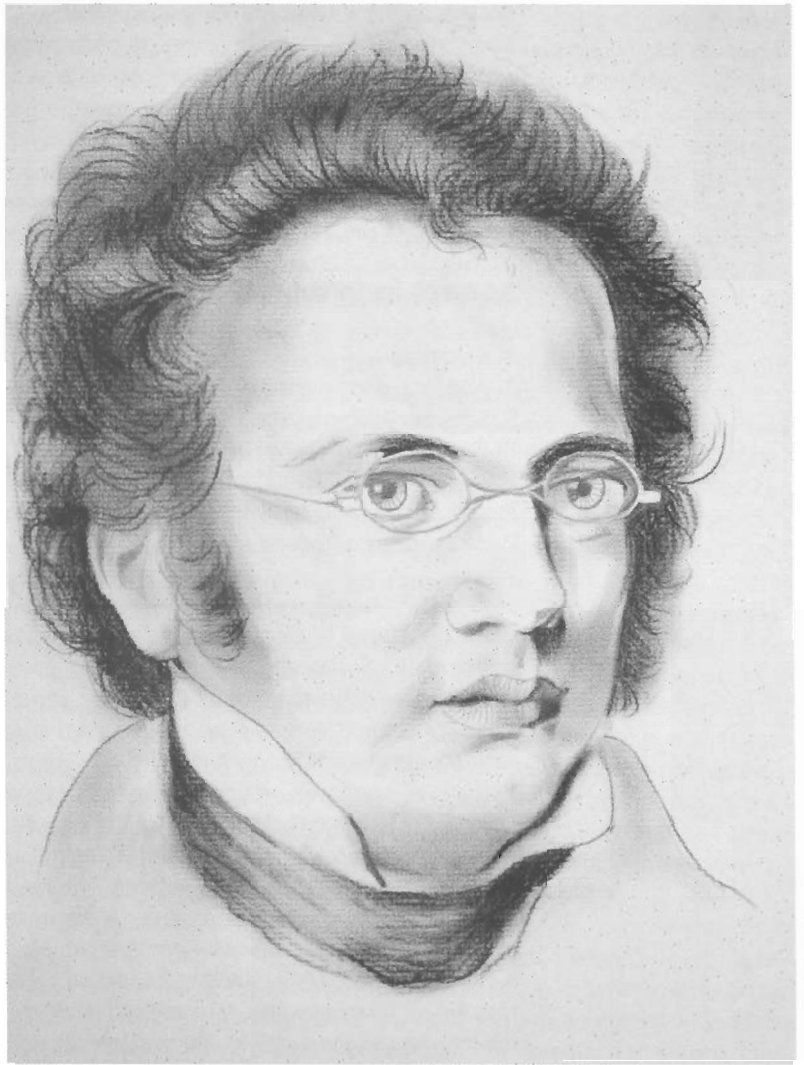
- | | |
|----------------------------|---------------|
| 1. Moderato | (la minore) |
| 2. Andante, poco mosso | (do maggiore) |
| 3. Scherzo. Allegro vivace | (la minore) |
| 4. Rondò. Allegro vivace | (la minore) |

Pubblicazione: Vienna, Pennauer, 1826

Dedica: Arciduca Rodolfo d'Austria

La D. 845 fu la prima sonata schubertiana a essere regolarmente pubblicata come op. 42 nel 1826 da Pennauer, editore non certo di primo piano, dopo essere stata rifiutata da case più importanti come Haslinger o Artaria per le quali il nome di Schubert non offriva sufficienti garanzie di successo. Questa *Première Grande Sonate* ebbe se non altro la fortuna di essere approvata nientemeno che dall'arciduca Rodolfo d'Asburgo, buon musicista, protettore e allievo di Beethoven, nonché dedicatario da parte di quest'ultimo di molte delle sue massime creazioni. Forse anche a causa della dedica all'arciduca, la Sonata venne recensita da Gottfried Wilhelm Finck sull'importante giornale da lui diretto, *Allgemeine musikalische Zeitung*, nel numero uscito il primo marzo di quell'anno. Finck individua già a quei tempi molti dei caratteri che furono alla base della mancata comprensione delle sonate schubertiane da parte dei contemporanei. La libertà espressiva, l'asciuttezza del tema di apertura del primo movimento, la ripetitività di alcune cellule, sono tutte caratteristiche che vengono individuate acutamente dal recensore. Ma Finck azzarda se non un paragone formale almeno uno concettuale tra l'op. 42 e "le più grandi e libere sonate di Beethoven". A quali sonate beethoveniane egli intendesse riferirsi non sappiamo: le oggi famosissime opp. 109, 110, 111 erano state in effetti pubblicate pochi anni prima, ma il carattere dell'op. 42 di Schubert è semmai riferibile ai lavori della cosiddetta "seconda maniera", quella che culmina a livello sonatistico con la *Waldstein* e l'*Appassionata*. Finck continua con toni laudativi, trovando che il secondo movimento è "pulito e chiaro nell'armonia, nell'invenzione, nell'espressione e nell'elaborazione [...] come accade negli *Andante* dei vecchi quartetti di Haydn". Lo Scherzo gli risulta al contrario più beethoveniano che haydniano.

L'importanza di questo lavoro e l'ottima recensione non furono però sufficienti a decretarne il successo durante tutto il secolo diciannovesimo e per



buona parte del ventesimo. Si tratta infatti di un'opera che nulla concede al virtuosismo esteriore, che manca di colpi di scena e che, come nel caso delle due altre sonate schubertiane nella medesima tonalità, va giocata con le armi di un sempre discreto lirismo. Non per nulla il recensore raccomandava, per l'esecuzione dell'op. 42, "un pianista capace d'intenso sentimento". Lo stesso Schubert, scrivendo ai genitori alla fine di luglio del 1825 a proposito di una sua esecuzione pubblica dell'*Andante* della Sonata in la minore, è molto chiaro sui propri principi di esecutore alla tastiera: "molti mi hanno detto che i tasti si trasformavano sotto le mie dita in singole voci cantanti e, se è vero, allora sono veramente soddisfatto di me, perché non posso proprio sopportare quel modo di suonare pestato e sordo che oramai è comune

perfino ai pianisti più noti e che non appaga né l'orecchio né la mente". La struttura formale del primo movimento della Sonata (**Moderato**) si presta a valutazioni contrastanti qualora si consideri il secondo tema come totalmente assente, come fa Einstein, o presente nelle vesti di variante del tema principale. Quest'ultimo - notiamo ancora una volta l'esposizione all'unisono - è indicato in *pianissimo* ma si impone all'attenzione con la sua mesta nobiltà. Alla sua parte melodica si affianca una variante - o secondo tema che dir si voglia - di valenza prettamente ritmica. Certi analisti (Eva Badura-Skoda, in *19th Century piano music*, a cura di L. Todd, 2004) si sono sbizzarriti a questo punto nel richiamare una struttura di forma-sonata monotematica che ci porta indietro nel tempo, a Haydn, ma ancora una volta è necessario guardarsi da eccessive schematizzazioni che tutto sommato poco o nulla aggiungono alla nostra comprensione del testo. Lo sviluppo inizia con una citazione ripetitiva e misteriosa del tema principale ridotto ai minimi termini, e si spinge fino alla tonalità di fa minore sempre utilizzando il tema principale come sostegno di fantastiche divagazioni. Altrettanto interessante è la preparazione alla ripresa, con la comparsa del tema principale trattato in forma di canone e la vasta e impressionante coda, che amplifica se possibile le valenze drammatiche dell'intero movimento.

L'**Andante** è un vero e proprio tema con cinque variazioni su una melodia semplicissima. Alla bellezza di questa idea si accompagna il trattamento sovrano delle variazioni, già notato da Finck attraverso un paragone haydniano che avrebbe fatto immenso piacere a qualsiasi musicista.

L'idea che sta alla base dello **Scherzo** al terzo posto presenta una analogia, molto probabilmente del tutto casuale, con la quinta delle *Variazioni-Diabelli* di Beethoven.

Il Trio in fa maggiore ci proietta come per incanto in un'atmosfera pastorale del tutto inattesa. Il tema principale del **Rondò** finale è strettamente imparentato con quello del primo movimento ma rivela un carattere di moto perpetuo del tutto estraneo alla staticità del primo. Presenta pure vaghe analogie con il tema del terzo movimento della famosa Sonata in la minore di Mozart (K. 310), anch'essa pensata con un episodio centrale in la maggiore. La struttura formale del Rondò schubertiano, nella quale intervengono elementi della forma-sonata, è però molto più complessa e dà luogo a una scrittura pianistica dal respiro quasi sinfonico.

Sonata in si bem. magg. D. 960 (op. post.)

- | | |
|--|--------------------|
| 1. Molto moderato | (si bem. maggiore) |
| 2. Andante sostenuto | (do diesis minore) |
| 3. Scherzo. Allegro vivace con delicatezza | (si bem. maggiore) |
| 4. Allegro ma non troppo | (si bem. maggiore) |

Pubblicazione: Vienna, Diabelli & Co., 1838

Dedica (postuma): Robert Schumann

L'ultima sonata di Schubert - l'unica che abbia conquistato una popolarità indiscussa almeno a partire dal suo tardo recupero in sede concertistica - presenta ancora, ma in maniera meno evidente, quelle peculiarità stilistiche e formali che rendono così complessa l'analisi delle due sonate gemelle in do minore e la maggiore.

Il primo movimento non è più un *Allegro*, ma un **Molto moderato**: l'indicazione di tempo e la struttura accordale del tema principale, che induce una posizione tranquilla e rilassata della mano destra, sono rivolti a esprimere la massima cantabilità sulla tastiera. Newbould nota giustamente una affinità poetica tra questa idea e quella che apre il beethoveniano "Trio dell'Arciduca" nella medesima tonalità. La fase di esposizione in questo movimento è però tutt'altro che canonica perché i rapporti tonali tra primo e secondo tema deviano dalle regole classiche e perché il primo tema è legato a una molteplice ripetizione che prevede anche il passaggio alla tonalità di sol bemolle maggiore, rievocando per un attimo l'idillio sonoro del famoso *Impromptu* nella medesima tonalità. Un trillo sul sol bemolle nella regione grave della tastiera risuona al termine della prima esposizione del tema, come un mormorio di inquietudine che vela un clima di serenità paradisiaca. La seconda idea compare dopo l'ultima, affermativa esposizione del tema primo in accordi. Si tratta di un canto di fascino estremo, anzi di un duetto tra una voce maschile e una femminile accompagnati da una sequenza di accordi ripetuti e poi da un semplice basso albertino. La lunga esposizione, all'interno della quale si aggiunge un terzo gruppo tematico in fa maggiore, termina con un segno di ritornello che rimanda l'esecutore alla ripetizione dell'intera parte. Questa ripetizione veniva spesso omessa in sede concertistica distruggendo il complesso ma necessario disegno formale e poetico voluto dall'autore, che prevede tra le altre cose la ripetizione, ma in *fortissimo*, del misterioso trillo di sol bemolle. Lo sviluppo inizia con un ingegnoso accostamento tra la trasposizione in minore del tema primo (do diesis minore) e un frammento del secondo tema. Ma una successione di arpeggi modulanti porta alla comparsa di un quarto tema, esposto all'inizio in re bemolle maggiore e poi ripetuto in maniera sempre più concitata secondo una progressione che porta a una declamazione di estrema intensità. Ancora una ripetizione della terza idea in re minore è seguita dalla ricomparsa del tema primo, come in un sogno. La ripresa porta a una coda celestiale che utilizza il primo frammento del tema principale e chiude il movimento in una atmosfera sognante.

Il clima di rassegnazione che si sprigiona dalle tinte sfumate del successivo **Andante sostenuto** in do diesis minore nasce da un tema esposto per terze dalla mano destra e accompagnato da un pedale di tonica che percorre la tastiera dal basso alla regione acuta, quasi un funebre rintocco di campana. Quest'aria di infinita bellezza prevede una parentesi lirica altrettanto ispirata: una sorta di corale in la maggiore esposto dapprima in forma di accordi nella regione grave e poi ripreso in un luminoso cantabile al soprano. La ripresa del tema principale, in forma leggermente variata, conduce a un'eterea conclusione nella tonalità di do diesis maggiore.

Il leggiadro motivo di danza con il quale si apre lo **Scherzo** sembra, dopo la

catarsi dell'*Andante*, trasferire il discorso musicale in una dimensione fatata. Il motivo principale è ingegnosamente movimentato dal passaggio tra la mano destra e la sinistra, ossia tra la regione acuta e quella mediana, e una nuova idea viene poi presentata su un accompagnamento staccato e ritmato. L'enigmatico Trio in si bemolle minore è caratterizzato dall'accompagnamento sincopato al basso.

Le prime battute del finale (**Allegro ma non troppo**), pensato in forma di rondò con elementi di sviluppo propri della forma-sonata, hanno giustamente suggerito una somiglianza con l'ultimo movimento del Quartetto op. 130 di Beethoven. Altra particolarità del finale è quella di iniziare con un'unica nota, un sol, che modula alla tonalità di do minore, un contesto tonale che viene immediatamente smentito dal seguito del ritornello. Un primo episodio in fa maggiore sembra portare alla insistita ricerca di un traguardo melodico, resa particolarmente faticosa da un accompagnamento sincopato della mano sinistra. Un secondo episodio in fa minore in ritmo puntato compare all'improvviso come dal nulla e si trasforma subito in un gioioso motivo di danza in fa maggiore accompagnato da terzine, una sorta di

infantile melodia che si estende all'acuto verso i confini estremi della tastiera. La ripresa del ritornello porta a una fase di sviluppo con l'amplificazione in ottave del motivo originale, la contrapposizione di ritmi contrastanti, la modulazione a tonalità lontane. Nuova ripresa del ritornello e dei due episodi secondari. Coda simile a quella che avevamo ascoltato nella Sonata D. 959, con esposizione frammentaria del ritornello seguita da pause interrogative e un *Presto* conclusivo di contagioso entusiasmo.



Le Sonate di Schubert

A colloquio con Daniel Barenboim

Diversi aneddoti curiosi ci illustrano quale fosse il livello di scarsa conoscenza delle Sonate per pianoforte di Schubert, ancora negli anni '30 del '900, da parte di musicisti del livello di un Rachmaninov o di un Prokof'ev ...

Sì, Rachmaninov fu molto sorpreso quando nel 1934 incontrò Arthur Schnabel, che si trovava a Londra per incidere qualche sonata: non ne conosceva affatto l'esistenza! Quando sono arrivato in Europa nel 1952, c'erano solamente due o tre pianisti che suonavano la Sonata in si bemolle o la Sonata-Fantasia. Ricordo bene Clara Haskil. Fu poi Claudio Arrau a segnalarmi il nome di Eduard Erdmann come pianista schubertiano che lui ammirava moltissimo. Anche Clifford Curzon era uno schubertiano straordinario, magnifica è la sua incisione della Sonata in re maggiore (D. 850). Io stesso mi sono dedicato in maniera approfondita alle sonate di Schubert solo di recente, e lo studio e la consuetudine con queste pagine meravigliose hanno influito molto sul mio modo di intendere tutta la musica di questo grande autore. Dirigendo di recente *l'Incompiuta* ho capito molto meglio tanti dettagli espressivi che un tempo non avevo colto.

Una musica così intima come quella che troviamo in queste sonate può essere eseguita in maniera ottimale in un grande teatro?

Quando si suona in una sala molto grande non si può pensare di veicolare il suono allo stesso modo in tutti i punti dello spazio. So che non è un argomento scientifico, ma bisogna essere piuttosto capaci di conquistare l'attenzione dell'ascoltatore dell'ultima fila: questo me lo aveva detto Fischer-Dieskau quando avevamo eseguito *Winterreise* nella gigantesca Royal Albert Hall di Londra.

La musicologia moderna ha indicato un notevole livello di complessità nella struttura delle Sonate: la mancanza di una vera contrapposizione tra i temi, le deviazioni dai rapporti tonali classici, l'esistenza di simmetrie nascoste. Ma qual è il vero Schubert, il creatore di melodie celestiali tanto apprezzate dai romantici o il "modernista" che contribuisce a ripensare gli schemi della forma-sonata?

Sicuramente una miscela di questi due atteggiamenti. Se Beethoven è drammatico, profondo, se Mozart è fluido, semplice, naturale, Schubert è invece elusivo, vago, sfuggente, persino insinuante. Nel bel mezzo di una frase ecco

che arriva una modulazione inaspettata, poi una lunga divagazione che ci porta lontano. In questo Schubert è davvero un grande modernista. L'apertura della Sonata in la minore (D. 784) fa già pensare alla Nona sinfonia di Bruckner, vi sono passaggi nel tempo lento di quella in la maggiore (D. 959) che richiamano la Sonata o la Seconda ballata di Liszt. Vorrei quasi dire che se Schubert fosse vissuto dieci, vent'anni di più, né Bruckner né Mahler avrebbero avuto l'importanza che hanno oggi.

Quali sono secondo lei le affinità tra il linguaggio schubertiano e il tempo in cui viviamo? Beethoven in fondo è in grado di comunicare ancora oggi un messaggio di certezza, di fiducia nel genere umano. Ma Schubert, con questo procedere per allusioni?

La nostra società vive in un'epoca di sviluppo tecnologico impressionante e tutta l'informazione ci sembra a portata di mano. Il filosofo coreano Byung-Chul Han parla di "società della trasparenza" e della nostra illusione di certezze che in realtà non esistono, l'illusione di poter tenere tutto sotto controllo. Schubert è attuale secondo me perché, al di là di una facciata tutto sommato positiva, proprio attraverso i suoi procedimenti che portano così lontano dalle premesse ci fa intravedere un mondo di solitudine, una solitudine che porta alla disperazione come nel secondo tempo della Sonata in la maggiore.

Ma l'analisi formale può arrivare a suggerirci chiavi di lettura più profonde, aiutarci a comprendere meglio il "segreto" di Schubert?

Schubert non era solo intuizione, né calcolo, le due cose coabitavano in perfetta armonia, ma se il grande creatore può permettersi il lusso "di non pensare", l'interprete deve tenere conto sicuramente di tutti gli aspetti formali e poi riportare il messaggio al livello intuitivo originale. Per addentrarci in un testo musicale dobbiamo sfruttare le nostre capacità di analisi, poi introdurci in un contesto molto complesso di ricerca intellettuale, a volte metafisica. Ma alla fine il vero artista deve fare ancora un passo avanti: elaborare tutto questo e approdare a uno stato di innocenza, di *ingenuità cosciente* simile a quello provato dal musicista nell'atto della creazione.

(a cura di Luca Chierici)

1830

1

TROISIEME

GRANDE SONATE

pour le

Piano - Forte

composée

PAR

FRANÇ. SCHUBERT.

Oeuvre 122.

N^o 430.

Reprint de l'edition.

*Pr. 1/2 cm.
1 R. 8 g.*

Vienne, chez A. Bennauer,
Graben, N^o 1122.



FANTASIE,

Andante, Menuetto und Allegretto
für das **Piano-Forte** allein.

Dem Hochwohlgebornen

HERRN JOSEPH EDLEN v. SPAUN

gewidmet

von

Franz Schubert.

7^{tes} Heft.

Eigenthum des Verlegers.

Wien, bei Tobias Haslinger

*am Graben N^o 572.
im Hause der ersten oester. Sparkasse.*

N^o 5010.

Preis / 2. - c.M.
2 1. 8 gr.



Seconde

GRANDE SONATE

pour le

Pianoforte

composée et dédiée

à

MONSIEUR C.M. de BOCKLET

par

François Schubert.

— *Oeuvre 53.* —

Propriété de l'Éditeur:

VIENNE,

KLOZELJ

chez Math. Artaria,

Kohlmarkt N^o 258.

N^o 825.

Pr. / 2, 30. Arg. de Conto.





FRANZ SCHUBERT.

SONATEN

Für das **PIANO** allein.

Op. 42. 1. Grosse Sonate (in Amoll) S ^r K. Hoheit Erzherzog Rudolf gewidmet. _____	fl. 2. 15 xr. C.M. Rp. 1.15 Ngr.
Op. 53. 2. Grosse Sonate (in D) Herrn C. M. von Boklet gewidmet. _____	fl. 2. 30 xr. C.M. Rp. 1.20 Ngr.
Op. 122. 4. Grosse Sonate (in Es) _____	fl. 2. — xr. C.M. Rp. 1.10 Ngr.
Op. 143. 5. Grosse Sonate (in Amoll) H ⁿ Felix Mendelssohn Bartholdy gewidmet v. d. Verleger. _____	fl. 1. 15 xr. C.M. Rp. — 25 Ngr.
Op. 147. 6. Grosse Sonate (in H Dur) Herrn S. Thalberg gewidmet von dem Verleger. _____	fl. 1. 15 xr. C.M. Rp. — 25 Ngr.
Op. 164. 7. Sonate (in Amoll) _____	fl. 1. 30 xr. C.M. Rp. 1. — Ngr.
Allerletzte Compositionen 1. Sonate (in Cmoll) H ⁿ R. Schumann gewidmet v. d. Verleger. _____	fl. 2. — xr. C.M. Rp. 1.10 Ngr.
2. Sonate (in A) _____	fl. 2. 15 xr. C.M. Rp. 1.15 Ngr.
3. Sonate (in B) _____	fl. 2. 15 xr. C.M. Rp. 1.15 Ngr.

Eigenthum des Verlegers. Eingetragen in das Vereins-Archiv.

WIEN

C.A. Spina, k.k. Hof-u. pr. Kunst-u. Musikalienhandlung
(vorm. A. Diabelli & Co.) Graben N^o 1133.



*von de Melchior
I. Aug. (von Org. Aug.)*



PREMIERE

GRANDE SONATE

pour le

Piano-Forte

composée et dédiée

A

Son Altesse Imp: & Royale Eminentissime
MONSEIGNEUR LE CARDINAL

RODOLPHE

Archiduc d'Autriche &c. &c.

PAR

FRANÇOIS SCHUBERT

DE VIENNE.

N^o 5209.

Oeuvre 42.

Propriété des Editeurs

P. 2-15 x. cm.



Vienne.

chez A. Diabelli et Comp. Graben, N^o 1133.



PREMIERE

GRANDE SONATE

pour le

Piano Forte

composée et dédiée

A

Son Altesse Imp: & Royale Eminentissime
MONSIEUR LE CARDINAL

RODOLPHE

Archiduc d'Autriche & C. & C.

PAR

FRANÇOIS SCHUBERT

P. J. K. DE VIENNE.

Oeuvre 42.

Propriété de l'Editeur.

/ 2 —

N. 177.



chez A. PENNAUER.

1. Th. 89f.

FRANZ SCHUBERT'S

Allerletzte Composition.

DREI

GROSSE SONATEN

für das

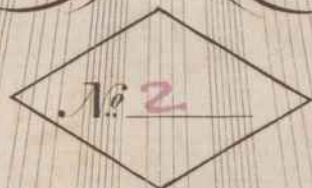
Piano-Forte.

ROBERT SCHUMANN

HERRN

in Leipzig

gewidmet
von den Verlegern
Ant. Diabelli & Comp.



Eigenthum der Verleger.
Eingetragen in das Vereins-Archiv.

Nº 38/47.
— 48.
— 49.

Pr. Nº 1. / 2. — C.M.
" Nº 2. 2. 15x "
" Nº 3. 2. 15x "

WIEN,

bei Ant. Diabelli & Comp. Graben Nº 1133.

Paris, bei S. Richault... London, bei R. Coles & Comp.

Ant. Diabelli