

Giovedì 20 novembre 2025
Teatro Sannazaro - ore 20.30

NIKOLAI LUGANSKY, pianoforte

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2025 - 2026**

AScoltAmi



Note di Sala*

di Anita Pesce

Di fronte alla proposta musicale di questa sera, dalla trama complessa, si può provare a inseguire fili di grana, colore, materia, differenti tra loro, cambiando prospettiva e concedendosi al gioco di scovare ogni volta un nuovo denominatore comune. Ciascun brano ha un titolo (ad esempio) che farebbe sottintendere una struttura quasi letteraria, narrativa, traducibile nel linguaggio verbale. Oppure: il baricentro culturale è il Romanticismo, con sconfinamenti verso il prima (Beethoven) e il dopo (Debussy). O, di nuovo: quasi tutti gli autori sono tedeschi, con quel Debussy incastonato al centro della locandina, chiave di volta, lì ad aleggiare con il suo idioma musicale “straniero”. E, ancora: perché non individuare nel meccanismo dialettico dei contrasti – quelli strutturali in Beethoven, quelli psichici in Schumann, quelli legati alla contrapposizione originale/trascrizione nei brani wagneriani – un Leitmotiv che induca a riflettere sull’idea stessa di ‘contrasto’ nell’arte e sul suo potere di suscitare interesse o stupore? Comunque lo si veda, questo importante programma resta pianisticamente arduo, musicalmente elevatissimo, ricco di spunti di lettura.

Il Ludwig van Beethoven della Sonata in re minore op. 31 n. 2 – composta tra il 1801 e il 1802 – è un uomo in preda alla terribile presa di coscienza che lo porterà a stilare quella drammatica lettera ai fratelli, nota come Testamento di Heiligenstadt, in cui lancia uno straziante grido di dolore dopo aver compreso che la sua sordità è progressiva, incurabile, irreversibile. La lettera è del 1802; le tre Sonate dell’opera 31 sono state scritte proprio tra il 1801 e il 1802 e, in obbedienza al titanico conflitto tra forze distruttive e creatività luminosa che domina tutta l’esistenza del compositore tedesco, esprimono un’indomabile impellenza a evolversi e a riplasmare il linguaggio sonoro del suo tempo. La responsabilità culturale che Beethoven si assume è proprio quella di intervenire sui codici musicali, esplorandoli e scardinandoli, per traghettare la musica – lungo cammini talvolta impervi ma, tutto sommato, profondamente coerenti – verso tempi nuovi. Nel caso specifico della seconda Sonata dell’opera 31 (in realtà di tutte e tre le Sonate che recano il medesimo numero d’opus), siamo alle soglie di quello che è convenzionalmente definito come “secondo periodo” o “periodo eroico” del compositore, collocato dagli storici intorno al 1803 e i cui inizi vengono fatti coincidere con la composizione della Terza Sinfonia. La svolta stilistica però è già in nuce e le pagine per pianoforte solo costituiscono un terreno sperimentale privilegiato, in cui la forma-sonata, pilastro portante di tale tipologia compositiva, viene scandagliata e forzata dall’interno, senza che ne esca mai del tutto annichilita. Lo dimostra proprio il primo movimento, in re minore, con quel Largo in attacco che non si limita a essere un elemento introduttivo ma, nel dipanarsi del pensiero musicale, diventa una sorta di pausa meditativa ricorrente, che riesce a incunearsi senza sconvolgere i canoni – esposizione/sviluppo/ripresa/coda – della forma; queste sospensioni dall’aura mistica si espanderanno, nella ripresa, in un recitativo che ha il sorprendente effetto di fermare il tempo e al quale – dialetticamente – Beethoven opporrà il massimo contrasto nella sequenza sommessa ma esplosiva degli accordi in pianissimo che portano verso la chiusa.

D'altro canto, già la denominazione «La tempesta» (pare che lo stesso Beethoven, in una chiacchierata con il suo allievo Anton Schindler, gli suggerisse di leggere La tempesta di Shakespeare per comprendere lo spirito della composizione) implica l'idea del turbinio degli elementi così come – per contrasto – della loro cessazione. Abolito il canonico scherzo con trio, dall'Adagio che costituisce il movimento di mezzo si giunge direttamente al finale, un Allegretto che assume i tratti di un delicato e inquieto moto perpetuo.

Analoga passione per i contrasti è quella che regola l'esistenza – forse ancor più travagliata di quella di Beethoven – di Robert Schumann, il quale esplicitamente oscilla tra letteratura e musica nel costruire i suoi edifici sonori, a loro volta spesso dominati da personalità immaginarie, dotate di nome e carattere (Florestano l'irruento ed Eusebio l'introverso).

Seppur grande innovatore, a pieno titolo uno dei protagonisti di quella marea piena e feconda che sarà il Romanticismo tedesco, come i suoi contemporanei Schumann si misurerà con le strutture musicali canoniche; è il caso di questo Carnevale di Vienna op. 26 (in realtà il titolo sarebbe, più propriamente, Scherzo di carnevale a Vienna), che il musicista denominerà «grande sonata romantica» in una lettera a Simonin de Sire, dedicatario del pezzo. Iniziato a comporre durante lo speranzoso soggiorno viennese di Schumann del 1839 (le aspettative – ben presto sfumate – consistevano nel potersi affermare nella città della musica per eccellenza), il brano sarà terminato l'anno successivo, il 1840.

Con l'unica eccezione del giovanile Quartetto per pianoforte e archi del 1829, fino al 1840 Schumann aveva composto esclusivamente musica pianistica. Nel corso di quell'anno egli allargherà i suoi orizzonti, dedicandosi alla creazione di Lieder fino ad approdare, nel 1841, alla stesura della prima Sinfonia. Piace pensare che, nel rispetto dell'ispirazione “carnascalesca”, la grande sonata romantica sia stata concepita da uno Schumann giocosamente calato nel mondo alla rovescia tipico dei tempi pre-quaresimali: a (pur esile) conferma di questo gioco di ribaltamenti, il primo movimento – in cui compare pure un'ironica citazione della Marsigliese – è in forma di rondò (solitamente usato in chiusura); mentre l'ultimo – composto da Schumann dopo il suo rientro a Lipsia – è in forma-sonata, abituale struttura portante dei primi movimenti di Sonata.

Elemento di sublime contrasto – culturale, temporale, verrebbe da dire addirittura ideologico – il Claude Debussy di Estampes galleggia come un pallone aerostatico sul magmatico crogiolo culturale mitteleuropeo. Geniale esploratore del colore sonoro, l'immaginifico compositore francese sa come pochi esaltare, in tal senso, il potenziale del suo strumento, il pianoforte: nato con l'insita attitudine di poter avocare a sé tutte le strutture fondative – armonica, melodica, ritmica – del linguaggio musicale sette/ottocentesco, il pianoforte approda al ventesimo secolo rinnovato da una sorta di palingenesi timbrica, con il contributo determinante dello stesso Debussy, come emerge anche dai brani in programma stasera. Brani che, tra l'altro, rappresentano una perfetta mediazione tra l'ideale narrativo della musica e quello che la musica non potrà mai fare: verbalizzare con chiarezza un concetto o farci apparire davanti agli occhi un'immagine precisa di qualcosa. Composte nel 1903 ed eseguite per la prima volta l'anno successivo, le tre Estampes restituiscono altrettanti quadri sonori in cui la sapiente arte della cristallizzazione temporale – gioco prediletto del nostro compositore, in cui il tempo musicale sembra immobilizzarsi in un divenire non divenente – si

esplicita attraverso riferimenti descrittivi, evocativi ed extra-musicali. In *Pagodes* – il primo dei tre quadri – l'esotismo ornamentale di moda all'inizio del Novecento si sublima nei riferimenti (mai didascalici) a musiche orientali introiettate dal compositore fin dai tempi della grande Esposizione Universale di Parigi del 1889, dove aveva avuto modo di ascoltare dal vivo un'orchestra di gamelan giavanese; così come un'altra forma di "esotismo" europeo, già cara ai francesi (Bizet docet), si esplica ne *La soirée dans Grenade* di evidente ispirazione spagnola. La magistrale capacità di descrivere senza pedanteria e di evocare senza cedere al sentimentalismo è quella della "toccata" *Jardins sous la pluie*, che chiude il trittico in un profluvio virtuosistico di note iridescenti.

La produzione monumentale di Richard Wagner – da cui persino l'antitetico Debussy sarà inizialmente affascinato – trova nelle numerose trascrizioni per pianoforte tratte dai melodrammi un suo funzionale ridimensionamento cameristico, funzionale nella misura in cui permetterà maggiore diffusione dei mastodontici lavori di un autore spesso fuori portata per il pubblico medio. Se quella di Franz Liszt della *Morte di Isotta* – risalente al 1867 – è una pietra miliare nel mondo delle trascrizioni, così fedele, cristallina, opalescente ed evocativa, meno scontata è la trascrizione congiunta di Louis Brassin (prima edizione del 1877) e Nikolai Lugansky dell'*Entrata degli Dei nel Valhalla*. Concepita all'interno di un progetto discografico che Lugansky ha dedicato a Richard Wagner (*Richard Wagner: Famous Opera Scenes*, Harmonia Mundi, 2024), il percorso musicale parte dalla storica trascrizione del pianista e compositore tedesco Louis Brassin (1840-1884), successivamente integrata da Lugansky: «Ho iniziato a esaminarla [la trascrizione di B.] e mi ha sorpreso che Brassin non avesse utilizzato il finale dell'opera, che adoro», afferma il pianista russo in un'intervista rilasciata a Tim Parry nel 2024 per la rivista *International piano*. «Così – prosegue – ho deciso che dovevo arrangiare la seconda parte, cosa che probabilmente mi ha richiesto più tempo di quanto Brassin abbia impiegato per la trascrizione originale. Ho utilizzato principalmente la partitura orchestrale e, naturalmente, ho ascoltato molte registrazioni di questo pezzo assai famoso, che si trova in molti album di "brani orchestrali" di Wagner». Il procedimento utilizzato da Lugansky ricorre dunque a una forma di oralità secondaria. Il suo lavoro di 'trans-scrivere', cioè, in realtà salta a piè pari la fase dello 'scrivere' e nasce direttamente (anche grazie alla documentazione basata sui numerosi ascolti di materiali registrati) come esecuzione, ovvero senza partitura. Quest'ultima è stata realizzata solo in un secondo momento, giusto per esigenze legate alla produzione discografica.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l'autorizzazione scritta da parte dell'autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**