

Prefazione

Il ciclo “*parlando di...*” vuole aprire una nuova strada nell’opera di diffusione della musica d’arte in seno al prezioso lavoro di ricerca e stratificazione qualitativa che ETS svolge in ambito editoriale.

Da cittadino pisano nel mondo, ho quindi accolto l’invito di Giampiero Semeraro, didatta che mi ha formato pianisticamente e mi ha inserito nella dimensione professionale sin da quando avevo poco più di quattordici anni, a realizzare progetti originali, individualmente riconoscibili, che potessero lasciare un segno nella memoria nell’ambito ancora poco esplorato dell’educazione musicale. Essendo io direttore artistico per la programmazione musicale al Teatro Comunale Giuseppe Verdi di Pordenone, ho dunque unito due opportunità legate da un denominatore comune: la ricerca dell’originalità. Di conseguenza, ho commissionato a Piero Rattalino, mio maestro negli anni successivi al diploma, un progetto che illustrasse la storia della variazione pianistica, prodotto in esclusiva dal Teatro Verdi di Pordenone. A Pordenone è stato anche istituito un premio all’educatore alla musica, premio che rappresenta un unicum nel panorama nazionale, assegnato appunto al M° Rattalino nel 2015, in concomitanza con la realizzazione di questo percorso sulla variazione pianistica, di cui il presente volume (con abbinati due cd audio) raccoglie i momenti più significativi.

Un nuovo modo, quindi, di raccogliere musica dal vivo e conferenze esplicative, trasformarle in prodotto editoriale e portarle all'attenzione della collettività.

Buon ascolto e buona lettura.

Maurizio Baglini

Premessa

Il ciclo di sei concerti con introduzione all'ascolto, di cui si pubblicano qui i testi integrali e una scelta delle esecuzioni musicali, nacque da una conversazione con il maestro Maurizio Baglini, mio ex-allievo di pianoforte e oggi collega. Assumendo l'incarico di direttore artistico del Teatro Verdi di Pordenone per la parte musicale, Maurizio mi chiese un progetto che potesse diventare il "motivo conduttore" della stagione di concerti 2014-2015. Ne ho fatti molti, di questi progetti, e mi ci sono sempre appassionato perché ritengo che si tratti di una forma di comunicazione che va incontro a un desiderio del pubblico. Mi venne quasi subito in mente la variazione per pianoforte, non la variazione dilettevole della fine del Settecento né la variazione brillante dei primi decenni dell'Ottocento, ma la variazione come occasione per far rivivere il passato e per confrontarlo con il presente. Ne parlai con Maurizio, a cui il tema da me scelto piacque, e stesi il progetto da presentare al Consiglio d'amministrazione del Teatro. Credo sia opportuno citarlo qui per intero:

LA REALTÀ E LA MASCHERA:
LA VARIAZIONE PIANISTICA COME SPECCHIO
DELLA STORIA E VEICOLO DEL MITO

La variazione per strumenti a tastiera nasce come mascheratura, come gioco di travestimento, di trasformazione e di travisamento, e in quanto tale può toccare tutto il ventaglio degli stati psichici, dal dilettevole e scherzoso fino al bravu-

ristico, fino al tragico. Ma alcuni dei suoi capisaldi assumono anche l'aspetto di specchi e di veicoli. Specchi stilistici, veicoli ideologici: stilistici quando si rifanno al passato e lo ripercorrono, ideologici quando vedono nel passato un'età migliore dell'età presente. E raramente i due aspetti sono disgiunti. Le sei serate, tutte con presentazione di Piero Rattalino, svolgono questo tema storiografico mantenendo però un alto grado di spettacolarità perché tutte le musiche richiedono un'esecuzione virtuosistica...

I Serata: **Il Barocco**

pianista RAMIN BAHRAMI

Il primo grande lavoro in cui si configura il tema della realtà e la maschera è la

Aria con 30 Variazioni, detta Variazioni di Goldberg di BACH.

Nel 1737 un giovane musicista, Johann Adolph Scheibe, rivolge su una rivista musicale un duro attacco a Bach, dicendo che egli sarebbe ammirato da "intere nazioni" se "avesse una maggiore piacevolezza, non privasse della naturalezza le sue composizioni con uno stile ampolloso e confuso e non offuscasse la loro bellezza con un eccessivo artificio". È persino troppo facile mandare a quel paese lo Scheibe, che del resto fu immediatamente rimbrottato dagli ammiratori di Bach. Ma in realtà nel 1737 stavano iniziando a comparire i fermenti che avrebbero portato al superamento del barocco e alle semplificazioni concettuali e di scrittura del rococò. Bach non sente il vento nuovo che spira, non si piega al volgere del tempo e nel 1741 pubblica le *Variazioni di Goldberg* che per il fatto stesso di essere stampate e messe in vendita

erano destinate ai dilettanti perché i professionisti copiavano a mano – era già un modo di studiarli – i lavori che servivano alla loro educazione. E ai dilettanti Bach ripropone, sia pure in modo elementare rispetto alla futura *Arte della Fuga*, la tradizione gloriosa dei canoni e del contrappunto severo, e non attenua l'impegno tecnico, che è altissimo rispetto a quello, incipiente, del rococò. Nel momento in cui il presente è come sospeso fra un passato che lo ammonisce e un futuro che lo incalza, Bach rispecchia il passato... e anticipa in realtà un futuro che non è quello immediato, quello dei suoi figli.

II Serata: **La Classicità**

pianista ILIA KIM

Sessantaquattro anni dopo Bach, quando il barocco è stato ormai inghiottito dal tempo, nascono le

32 Variazioni in do minore Wo O 80 di BEETHOVEN

che appaiono inopinatamente come interpretazione simbolica della *Ciaccona* per violino solo di Bach (la ciaccona è in forma di variazioni su un basso ostinato), pubblicata per la prima volta da pochi anni presso un editore di Bonn, Simrock, amico di Beethoven. Un seme perduto del barocco rifiorisce in un nuovo humus, la classicità viennese. Nel 1823 escono a stampa le

33 Variazioni su u Valzer di Diabelli op. 120 di BEETHOVEN.

La riassunzione di procedimenti barocchi nelle *Variazioni n. 30, 31 e 32* (invenzione, adagio fiorito, doppia fuga) è

clamorosamente evidente. Meno evidente, tanto che solo nel 1987 questo loro carattere è stato adeguatamente illustrato da William Kinderman, è il fatto che Beethoven parafrasa anche lo stile del suo tempo, da Clementi e Cramer fino a più oscuri compositori e, nell'ultima *Variazione*, fino al se stesso della *Sonata op. 111*.

III Serata: **Il Romanticismo**

pianista ROMAN LOPATINSKY

Una nuova, diversa interpretazione simbolica della *Ciaccona* di Bach nasce nel 1841 con le *Variations sérieuses op. 54* di MENDELSSOHN

composte dall'autore in un momento molto tormentato della sua vita e nelle quali compare l'idea del "fosco gotico tedesco" che Wagner attribuirà più tardi a Bach.

Il principio delle variazioni su basso ostinato, ridotto all'essenziale, regge la

Berceuse op. 57 di CHOPIN

che nel suo spoglio primitivismo ricorda una antica vetrata di chiesa in cui viene raffigurata una Madonna che culla il Bambino fra barbagli cangianti di luce. E la *Berceuse* di Chopin viene "rivisitata" quasi settant'anni dopo in un allucinato clima espressionistico nella

Berceuse op. 143 n. 12 di REGER.

Neogotici sono altresì, nella loro radice, gli

Studi sinfonici op. 13 di SCHUMANN

che non a caso impiegano nel loro finale due temi tratti da

un'opera di argomento medievale di Marschner, *Il Templario e l'ebrea*. Gli *Studi sinfonici* spaziano dal passato della composizione su cantus firmus fino a Mozart e a Beethoven e fino al presente, mentre nella prima stesura completa, poi in parte ripudiata, preannunciano profeticamente il futuro, il futuro di Debussy e di Scriabin. Ignote sono le ragioni che indussero Schumann a bloccare la stampa della prima stesura completa, già fornita del numero d'opera 9, e a rivederla, espungendo cinque *Variazioni* "futuribili" e componendone altre, ma sembra probabile che egli stesso diventasse timoroso di fronte alle arditezze di linguaggio e ai confini estetici che aveva temerariamente superato.

IV Serata: **Il Manierismo**

pianista MAURIZIO BAGLINI

Negli anni Sessanta dell'Ottocento il riferimento al barocco, non esplicitato fino a quel momento, diventa palese con le

Variazioni su un tema di Bach di LISZT

e con le

Variazioni e fuga su un tema di Haendel op. 24 di BRAHMS.

Perduto l'unico figlio maschio Liszt aveva composto un *Preludio* su un basso impiegato da Bach sia in una *Cantata* che nel *Crucifixus* della *Messa in si minore*. Perduta la figlia maggiore egli compone le *Variazioni*, nelle quali un lungo cammino di angosciosi tormenti sfocia, con la citazione finale del corale bachiano "Tutto ciò che Dio fa è ben fatto", nella accettazione degli imperscrutabili disegni divini.

Brahms vede nel tema di Haendel, scritto per le figlio-

lette di un aristocratico inglese, un modello di innocenza e di candore, e nelle *Variazioni* alterna sistematicamente, anche nella scrittura strumentale, la semplicità e la luminosità “antica” e la complessità e la cupezza “moderna”. L’“antico” trionfa infine nella *Fuga*, strumentata come una trascrizione da un ipotetico originale per organo. Il ricorso a una tecnica barocca – soggetto per inversione – apre nella *Fuga* un momento di nostalgia lancinante che dice bene dove batte il cuore di Brahms.

Con la

Ballata in forma di variazioni su un tema popolare norvegese op. 24
di GRIEG

si apre invece il capitolo della esaltazione della stirpe che diverrà dominante alla fine del secolo.

V Serata: **Il Simbolismo**

pianista MARGARYTA GOLOVKO

All’inizio del Novecento, nella piena fioritura dei nazionalismi che precede la Grande Guerra, nascono le

Variazioni su un tema di Chopin op. 22 di RACHMANINOV.

Rachmaninov vede in Chopin il primo compositore slavo che abbia svolto una parte attiva nella evoluzione della musica mitteleuropea. Il tema chopiniano – *Preludio in do minore op. 28 n. 20* – viene accorciato per fargli assumere con maggiore chiarezza l’apparenza di un antico canto funebre della Chiesa Ortodossa. Già la prima *Variazione* lega il tema al Bach “fosco gotico” e nel corso dell’opera molti altri stili, fino a Scriabin, vengono parafrasati. Poco meno di trent’anni dopo nascono le

Variazioni su un tema di Corelli op. 42 di RACHMANINOV.

Il tema, che Rachmaninov trova in una Sonata di Corelli, è in realtà quello mitico della Follia di Spagna. Il compositore, da quattordici anni esiliato dalla sua patria, se ne serve per costruire una visione dell'antica Russia asiatica, fiera e cupa.

La variazione su tema popolare era stata caricaturata nel 1886 nelle

Cinque Variazioni sulle Variazioni di Siegfried Ochs sul canto "Komm a Vogerl g'flugen" di BUSONI,

che rifà burlescamente, dichiarandoli, gli stili di Mendelssohn, Wagner, ecc.

VI Serata: **Il Neoclassicismo**

pianista ALESSANDRO TAVERNA

Gli stessi intenti ideologici di esaltazione della stirpe che guidavano Rachmaninov, ma con coordinate stilistiche più schematiche, stanno alla base delle

Variazioni, Interludio e Finale su un tema di Rameau di DUKAS.

Anche Dukas, come Brahms, alterna sistematicamente il passato luminoso e il presente oscuro, e dalle nebbie dell'*Interludio* fa sorgere il *Finale* che celebra la Francia di Luigi XIV.

Nei primi giorni della Grande Guerra che spazzerà via il vecchio mondo nascono le

Variazioni e Fuga su un tema di Telemann op. 134 di REGER.

Reger fugge dall'angoscioso presente e scegliendo un minuetto gaio e baldanzoso che Telemann aveva inserito in una

sua disimpegnata raccolta di *Musica da tavola*, rifiuta il contingente e mira all'eterno, alla gioia del gioco fine a se stesso e al tripudio sonoro della *Fuga* monumentale, riaffermando disperatamente i valori dell'umanesimo contro la barbarie della guerra. A conclusione del ciclo bisogna considerare, malgrado la loro brevità, le

Variazioni op. 27 di WEBERN

che sono una rivisitazione in chiave astratta della *Sonata op. 109* di Beethoven.

Il ciclo di sei recital racconta dunque, attraverso dodici compositori, lo svolgersi di una secolare vicenda che mette in opposizione-contaminazione il presente e il passato e che, rispecchiandolo, ricostruisce il passato come mito sempre attuale, e fecondo. Questo è un tema di fondo che caratterizza tutta la storia della musica dopo il periodo barocco. Per secoli e secoli, fino alla metà circa del Settecento, la musica era stata un articolo di consumo che durava poco nel tempo. Nella seconda metà del secolo nasce e si afferma invece nel campo della musica, in parallelo con lo sviluppo del collezionismo nel campo della pittura, lo storicismo. Il passato, che era stato materia di studio per gli eruditi, rientra prepotentemente nella cultura, cioè nell'attualità, e provoca nei creatori un continuo processo di confronto, di acquisizione e di riflessione, che culminerà negli anni del Novecento posteriori alla fine della prima guerra mondiale con la cosiddetta "musica al quadrato" che, nata con Stravinsky, diventa il carattere distintivo di tutta un'epoca della storia.

Il Consiglio d'amministrazione del Teatro Verdi approvò

la mia relazione e passammo alla fase della realizzazione, risolvendo anche i problemi economici che nell'organizzazione della vita musicale sono diventati oggi la maggiore preoccupazione degli operatori. Vennero discusse due possibilità per così dire logistiche: sei concerti nel giro di una settimana, a modo di festival, o un concerto al mese. Venne scelta la seconda ipotesi e i concerti ebbero luogo dall'ottobre del 2014 al maggio del 2015, con una interruzione in febbraio e marzo per indisponibilità della sala maggiore del Teatro. La risposta del pubblico fu fin dall'inizio molto positiva: ci fu qualche oscillazione nelle presenze, dovuta anche alla inclemenza del tempo che talvolta ce la mise tutta per guastarci le uova nel paniere, ma la platea del Teatro Verdi presentò sempre un aspetto... confortante, e il successo fu pieno.

Nell'espore il progetto avevo parlato di concerti con presentazione. In realtà si trattò di concerti con introduzione all'ascolto. Non ne faccio una questione di termini ma di sostanza. I concerti con presentazione limitano il compito del relatore alla spiegazione dei pezzi in programma. L'introduzione all'ascolto allarga invece il campo di intervento alla figura anche umana degli autori e alle caratteristiche della loro epoca. In un certo senso è più superficiale ma presenta il vantaggio di legare la musica alla civiltà e di introdurre argomenti, storici e sociologici, che interessano la persona di buona cultura generale priva di specifiche conoscenze tecniche e che gli fanno capire come la musica non viva in splendido isolamento ma faccia parte della civiltà e contribuisca fattivamente al suo sviluppo.

Ho accumulato una ormai lunghissima esperienza di oratore e ho adottato di volta in volta lo stile alto, lo stile medio e lo stile basso di cui parla Goethe. Ma so che lo stile medio è

quello che mi riesce meglio e allo stile medio ho fatto ricorso in queste introduzioni all'ascolto. Il modo di affrontare gli argomenti è stato dunque colloquiale, da... salotto allargato, il discorso piano e talvolta divagante. Parlando di fronte a un pubblico l'oratore capisce benissimo se qualcosa sta stancando gli ascoltatori e se gli occhi vagano distratti per la sala invece di concentrarsi sul palcoscenico. Allora si fa ricorso all'aneddoto, e anche alla battutina, il pubblico si diverte e, per così dire, recupera le forze e il filo dell'attenzione si tende di nuovo. Ho dovuto impiegare questi trucchi del mestiere soprattutto nell'ultima serata perché le variazioni di Dukas e di Reger sono ignote ai più e sono due macigni che ti si piazzano sullo stomaco facendoti rischiare l'indigestione. Il pubblico di Pordenone – e per me fu una sorpresa – li digerì poi con facilità e li applaudì con calore, non meno intensamente di quanto aveva fatto per Bach o per Beethoven.

Passare dal parlato allo scritto è però sempre un problema, proprio perché il parlato non segue un ferreo ordine logico di esposizione ma è determinato da fattori soprattutto emotivi che portano all'improvvisazione e persino al saltare di palo in frasca. Non ho però rifatto il testo che risultava dalla registrazione delle conversazioni secondo gli usi e le convenienze dello scritto. Ho eliminato qualcosa, ma non molto, ho sostituito qualche parola con qualche altra più pregnante, ho tolto di mezzo molti dei "quindi", "cioè", "allora", "ecco" che entrano nel discorso parlato come comodi intercalari, come ospiti di cui si potrebbe fare a meno, ma non li ho tolti del tutto e ho lasciato vivere un certo numero di ripetizioni a cui avrei rinunciato se avessi preparato uno scritto. In altre parole, ho cercato di mantenere nello scritto il tono colloquiale degli incontri e spero che chi non era presente trovi nella mia

prosa, pur in assenza della voce, della mimica, del linguaggio del corpo, quel senso di comunicazione, di socializzazione che sentivo così vivamente mentre parlavo.

Un'ultima annotazione. Tranne Roman Lopatinsky, allievo di un mio collega nell'Accademia di Imola, tutti gli esecutori sono stati o sono allievi miei nello stesso istituto. Non volevo di certo fare l'asso pigliatutto. Volevo più semplicemente che ciò che dicevo trovasse un immediato riscontro nelle esecuzioni che il pubblico ascoltava. Io ho una concezione della musica che si esplica sia quando parlo o scrivo che quando insegno. E i miei allievi la condividono, ciascuno a modo suo e anche con forti differenze di personalità artistiche. Ma siamo tutti... della stessa parrocchia. La musica può essere affrontata sotto varie angolazioni e io non contesto affatto le scelte di chi la pensa e la sente diversamente da me. Ma, per l'appunto, in questo ciclo intendevo assumermi il compito dell'introduzione all'ascolto e non potevo correre il rischio che l'introduzione e l'ascolto si guardassero in cagnesco.

Sono grato al Consiglio d'amministrazione del Teatro Verdi e in particolare al suo Presidente per avermi accordato piena fiducia e per avermi dato mano libera, e alla ETS per aver voluto mettere in catalogo i miei testi. E sono grato ai sei esecutori che si sono assunti l'ingrato compito di fare da partner invece che da protagonisti. E sono grato infine al pubblico che con la sua partecipazione e la sua simpatia ha reso più facile il mio compito e più scorrevole la mia loquela.

Piero Rattalino

Roma, agosto 2015