



GIANLUCA CASCIOLI

BEETHOVEN

Sonate per pianoforte
n. 24, n. 26 “DAS LEBEWOHL”
n. 29 “HAMMERKLAVIER”



Street date: 27 ottobre 2017
CD 4815653 / DIGITALE

Dopo “Al Chiaro di luna” e “La Tempesta” Gianluca Cascioli torna ad incidere alcune tra le più famose Sonate per pianoforte di Beethoven.

In questo nuovo CD troviamo la celebre n. 29 op. 106 “Hammerklavier”, la n. 24 op. 78 e la n. 26 op. 81a.

Cascioli dedica questa registrazione alla memoria di Nikolaus Harnoncourt, artista del quale ha sempre condiviso l'approccio e la ricerca interpretativa.

Interpretare Beethoven oggi: una continua ricerca (2017)

Nikolaus Harnoncourt *in memoriam*

Questa registrazione è dedicata alla memoria del grande direttore d'orchestra Nikolaus Harnoncourt (Berlino, 6 dicembre 1929 – Sankt Georgen im Attergau, 5 marzo 2016). Con la sua scomparsa, il mondo musicale si è molto impoverito. Gli enormi meriti di una simile personalità artistica non possono essere riassunti in poche righe, ma desidero partire da alcune sue riflessioni:

Una sola componente sembra contare al giorno d'oggi: la bellezza estetica incorrotta, il "godimento" artistico. Non vogliamo più essere trasformati dall'opera d'arte musicale, vogliamo semplicemente bearci nell'ascolto di belle sonoritàⁱ. [...]

Invece di eseguire la musica contemporanea, abbiamo scelto una parte del repertorio antico (la musica di Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg e Stravinskij) e su di esso abbiamo basato quasi esclusivamente i nostri programmi da concerto degli ultimi 70 anni. Attraverso un processo di selezione molto curioso, un'immaginaria comunità di musicisti e appassionati di musica ha "distillato" una serie di composizioni che tutti desiderano ascoltare e suonare più e più volte. Ovviamente, questa musica è divenuta familiare a tutti e quindi l'obiettivo di un brano costruito per sorprendere l'ascoltatore, va completamente perso. Questa preferenza per ciò che è familiare ci porta gradualmente al rifiuto totale di tutto ciò che è sconosciuto, oppure nuovoⁱⁱ.

Queste osservazioni profondamente critiche, ci mostrano lo scenario atrofizzato della società musicale attuale. Nulla sembra essere sostanzialmente cambiato, infatti, dal 1980. Dovremmo eseguire più musica contemporanea (selezionando quella che riteniamo più efficace e comunicativa) e guardare al grande repertorio tradizionale delle epoche passate con occhi sempre nuovi. L'obiettivo non è quello di creare nuove, arbitrarie ed eccentriche esecuzioni dei grandi classici, la questione è un'altra: eseguendo ripetutamente i grandi capolavori del passato potremmo illuderci di avere ormai raggiunto una verità definitiva e incontestabile nelle nostre esecuzioni; inoltre, il rischio di sprofondare in una meccanica *routine* è alquanto elevato. Forse potremmo definire "esecuzioni definitive" le incisioni discografiche di Stravinskij, Hindemith, Skrjabin, Debussy, Prokofiev (e via discorrendo) che eseguono le proprie composizioni. Ma nel caso delle sonate di Beethoven (e di molti altri capolavori del passato), abbiamo ancora molto da approfondire. Vengono ancora scoperti errori nelle edizioni *Urtext*ⁱⁱⁱ: Norbert Gertsch per l'edizione Henle Verlag e Jonathan Del Mar per l'edizione Bärenreiter stanno ancora lavorando intensamente per arrivare a un testo che possa realmente definirsi autentico. Inoltre, rischiamo di eseguire esclusivamente musica del passato semplicemente perché ci sembra più piacevole e più semplice di quella contemporanea, in realtà non avvertiamo quasi più la carica rivoluzionaria di alcune composizioni barocche, classiche o romantiche. Un banale esempio: la *Prima Sinfonia* di Beethoven inizia con una dissonanza decisamente inusuale per l'epoca; siamo in grado oggi di percepirla ancora come tale?

Il rifiuto di tutto ciò che è sconosciuto, oppure nuovo, si manifesta anche in una ridotta capacità di accettare punti di vista interpretativi diversi da quelli usuali. Harnoncourt lo sottolinea in maniera molto efficace in un'intervista del 1990:

Se un brano molto noto viene eseguito molte volte ogni anno (specialmente a Vienna o a Londra), ognuno pensa di conoscere quel brano alla perfezione. Esiste una tradizione interpretativa relativa a ogni generazione e se un interprete decide di non seguire quella tradizione (se il tempo che sceglie è un po' più rapido o più lento rispetto a quello che tutti si aspettano, se l'esecuzione è più sonora oppure più sommessa, più trasparente o meno trasparente) la prima reazione è sempre un malcontento generale^{iv}.

Attraverso una rigorosa ricerca filologica unita a un infallibile istinto musicale e comunicativo, Harnoncourt è sempre riuscito a far risuonare la musica del XVIII e XIX secolo con una freschezza senza pari, come se fosse musica contemporanea. Molti dei suoi seguaci e imitatori si sono legittimamente concentrati sulla sonorità degli strumenti originali (alcuni sino al feticismo più esasperato), ma Harnoncourt ha invece dato priorità alla prassi esecutiva storica, in particolar modo al problema dell'ambiguità della notazione musicale. Da secoli utilizziamo i medesimi simboli, eppure un punto sopra una nota non ha lo stesso identico significato se è scritto da Mozart oppure da

Stravinskij^v. Un punto di valore dopo una nota è stato spesso interpretato in modo molto differente dalla prassi odierna, almeno sino agli anni trenta del Novecento^{vi}. Quando ascoltiamo registrazioni storiche rimaniamo colpiti da *rubati* che nessuno farebbe più oggi e se leggiamo la *Pianoforte-Schule* op. 500 di Czerny (allievo diretto di Beethoven) vi troviamo suggerimenti relativi all'”applicazione arbitraria di arpeggiare” o ai “cangiamenti di movimento”^{vii}.

Nella partitura autografa del *Lied “Nord oder Süd”* WoO 148, Beethoven scrive:

100 secondo il metronomo di Mälzel, ma solo per le prime misure, poiché anche il sentimento ha il suo tempo e quest'ultimo non può essere espresso attraverso questa cifra metronomica (ovvero 100)

^{viii}.

Gustav Mahler soleva ricordare che la parte più importante di ogni musica è proprio quella che non è esprimibile dalla notazione musicale: molte *nuances* non possono essere espresse attraverso di essa. Si pensi alle innumerevoli libertà ritmiche di Skrjabin interprete dei suoi lavori^{ix}, oppure alla drastica nettezza degli accordi conclusivi dell'*Uccello di Fuoco* di Stravinskij nell'esecuzione del 1961 diretta dall'autore (misura 1281, *Doppio valore, Maestoso*)^x. Siamo dunque sicuri di possedere una verità assoluta sulle grandi opere del passato?

Credo sia necessario compiere ogni sforzo per giungere al significato espressivo che il compositore aveva in mente, cercando di abbattere i nostri preconcetti, le nostre abitudini, rimettendo in discussione ogni aspetto della nostra tradizione interpretativa.

E' necessario ricordare che anche una buona tradizione può facilmente trasformarsi nell'arco dei secoli in una somma di errori o di esagerazioni. Ricordiamo il monito di Mahler: “La tradizione è sciatteria, trascuratezza” (“*Tradition ist Schlamperei*”). Un piccolo ma efficace esempio: il *Vivace* della *Settima Sinfonia* di Beethoven è troppo spesso eseguito quasi in 4/8, anziché nel 6/8 indicato in partitura: tale distorsione ritmica è talmente diffusa, ovunque nel mondo, che Bruno Walter la definì simpaticamente “una malattia internazionale” (“*an international disease*”)^{xi}.

Vi sono inoltre questioni esecutive, che per la loro stessa natura, devono continuamente essere adattate a uno specifico contesto. Un compositore scrive determinate dinamiche, segni di pedale, tempi metronomici. Ma tutte queste indicazioni dovranno essere messe a confronto con un determinato spazio. La musica è eseguita in uno spazio sonoro (sia questo un teatro, una sala grande o piccola, uno studio) che condiziona pesantemente questi fattori. Quando, dalla totale astrazione concettuale (in cui molte idee hanno origine) si passa a una situazione reale e pragmatica, molte cose cambiano!

D'altro canto è assurdo seguire ancora ragionamenti privi di alcuna evidenza musicologica (che in passato abbiamo udito relativamente spesso) secondo cui Beethoven non fosse in condizione di fornirci tempi metronomici esatti a causa del suo metronomo difettoso; infatti Beethoven si asteneva dall'utilizzo del metronomo nei periodi in cui questo non era funzionante (come dimostrato dalla sua lettera del Marzo 1825 inviata a B. Schötts Sohne)^{xii}.

Personalmente considero corretti i metronomi della *Sonata* op. 106^{xiii}. Essi sono stati spesso ripudiati anche dai più grandi interpreti. A mio avviso, la soluzione non risiede nell'applicare tali metronomi in maniera letterale e accademica: credo sia invece necessario comprendere l'essenza del carattere che essi vogliono esprimere adattandoli di volta in volta alle circostanze e agli strumenti di oggi. Il primo movimento (*minima*=138) ha un carattere *alla breve* e come tale non è quasi mai maestoso o solenne: al contrario, sembra voler esprimere un'incontenibile esplosione di energia. Lo *Scherzo* (*battuta*=80) deve essere rapido e *in uno*. L'*Adagio sostenuto* (*croma*=92), nonostante il sentimento doloroso e afflitto, dovrebbe spesso dare una sensazione di fluidità. La *Fuga a tre voci, con alcune licenze*, rappresenta forse uno dei più grandi enigmi per un interprete. La sfida più grande consiste nel rispettare il senso dell'indicazione metronomica originale (*semiminima*=144) mantenendo al contempo la massima chiarezza possibile. Ci troviamo di fronte alla più densa saturazione contrappuntistica immaginabile per quell'epoca e nonostante questo, il metronomo originale richiede una velocità quasi scioccante.

Celibidache ci ha insegnato che, al di sopra di una certa soglia di velocità, i singoli suoni non sono più percepiti distintamente, poiché entrano in gioco i limiti percettivi dell'orecchio umano^{xiv}. Eppure, a mio avviso, Beethoven non cerca in questo caso un'esecuzione "comoda" o semplicemente intelligibile, ma desidera quasi superare i limiti della percezione umana. Al contempo è anche vero che se l'interprete non è in grado di garantire una chiarezza minima, nessun ascoltatore riuscirà mai ad ascoltare un brano di tale complessità sino alla fine senza mai distrarsi. In effetti, nell'op. 106, Beethoven sembra "farsi beffe" dei limiti abituali (esecutivi, percettivi, formali) e distrugge tutte le convenzioni cui possiamo fare riferimento. Questa è una sonata che non cesserà mai di essere rivoluzionaria.

In conclusione, Beethoven stesso ci offre il migliore degli esempi da seguire: un artista vive il suo ruolo come una missione da compiere e con la massima onestà possibile, seguendo un faticoso cammino di continuo progresso e di crescita spirituale, incurante delle mode e delle opinioni del suo tempo.

Gianluca Cascioli

ⁱ N. Harnoncourt, *Baroque Music Today: Music As speech. Ways to a New Understanding of Music*, Amadeus Press, Portland 1988, p. 88: "only one component counts for us today: the element of unadulterated, aesthetic beauty or 'artistic enjoyment'. We no longer want to be transformed by music, but only to luxuriate in beautiful sounds".

ⁱⁱ *Ibid.*: "For about the last 70 years, our concert programs have been made up almost exclusively of older music, rather than contemporary music – the music of Monteverdi, Bach, Mozart, Beethoven, Schönberg and Stravinsky. By a very curious selection process, an imaginary community of music lovers and musicians has distilled a repertory which people want to hear and to play again and again. Obviously, this music is generally familiar, and therefore the purpose of a piece of music designed to surprise the listener is lost. This preference for the familiar gradually leads to the complete rejection of the unknown, of anything new".

ⁱⁱⁱ Ringrazio molto sentitamente Gabriele Riccobono per avermi aiutato (attraverso un'accurata analisi delle fonti) a individuare alcuni errori ancora presenti nelle principali edizioni delle *Sonate* op. 78, 81a e 106.

^{iv} Harnoncourt and Beethoven. *The Making of the Symphonies*, directed by Christopher Swann, Teldec, Hamburg 1994, VHS, 4509-91120-3: "If a work (which is so well known) is played especially in Vienna or in London every year several times, everybody thinks he knows it perfectly. There is a performance tradition within every generation and if you don't fulfil that tradition (if the tempo you choose is a little bit faster than they expect, or it is slower, or [if your performance] is louder or softer, or it is more transparent or it is less transparent) the first reaction is always discontent".

^v N. Harnoncourt: *The Musical Dialogue, Thoughts on Monteverdi, Bach and Mozart*, Amadeus Press, Portland 1989, pp. 108-115: "the dot [...] can have several different meanings according to context". Cfr. C. Brown, *Classical and Romantic Performing Practice 1750-1900*, Oxford University Press, Oxford 1999, pp. 200-227.

^{vi} Cfr.:

- L.v. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra* n. 3 op. 37, E. Erdmann pianoforte, A. Rother direttore, Berliner Philharmoniker, Tahra, Buzançais 2000, CD, Tah 199/200.
- L.v. Beethoven, *Concerto per pianoforte e orchestra* n.3 op. 37, M. Long pianoforte, F. Weingartner direttore, Paris Conservatoire Orchestra, Naxos, Hong Kong 2004, CD, 8.110878.
- L.v. Beethoven, *Sinfonia* n.4 op. 60 (prova), B. Walter direttore, Columbia Symphony Orchestra, Sony, New York 2013, CD, 88765489522.
- B. Walter, *Musica e interpretazione*, Ricordi, Milano 1958, p. 44: "L'energia che sospinge simile spontaneo senso ritmico è sola capace di conferire all'esecuzione quell'originalità e vitalità che dovrà mancare invece a una riproduzione mirante alla precisa misura aritmetica. Questa a paragone della prima apparirà debole e smorta – si tratta pur sempre di differenze minime, giacché il ritmo che sgorga immediato dal tempo musicale è, come si disse, *approssimativamente* misurabile. L'abbandono della precisione aritmetica riguarda in primo luogo le note brevi in ritmi puntati, che sono concepite un po' più brevi da chi ha un vivo senso ritmico e vengono quindi da lui introdotte un po' più tardi di quanto prescrive la musica stessa. Fra le molteplici indicazioni che ci sono tramandate a questo riguardo vorrei citar qui soltanto la chiara indicazione di Philipp Emanuel Bach nel suo *Trattato sul vero modo di suonare il pianoforte*, di suonare cioè le note brevi dopo quelle puntate più brevi di quanto sia scritto."

• C. Brown, *op. cit.*, p. 613.

^{vii} P. Rattalino, *Le grandi scuole pianistiche*, Ricordi, Milano 1992, p. 184. Cfr. D.G. Türk, *Klavierschule*, traduzione inglese: C. Brown, *op. cit.*, p. 379.

^{viii} G. Barth: *The Pianist as Orator, Beethoven and the Transformation of Keyboard Style*, Cornell University Press, Ithaca and London 1992, p. 51: “100 nach Mälzl, doch kann dieß nur von den ersten Täkten gelten, denn die Empfindung hat auch ihren Takt, dieses ist aber doch nicht ganz in diesem Grade (100 nämlich) auszudrücken”.

^{ix} A. Skrjabin, *The composer as Pianist. His Recordings For M. Welte & Söhne – Moscow 1910*, A. Skrjabin pianoforte, Pierian, Austin (Texas) 2003, CD, Pierian 0018.

^x I. Stravinskij, *L'Oiseau de feu*, I. Stravinskij direttore, Columbia Symphony Orchestra, Sony, New York 2011, CD, 88697884142.

^{xi} L.v. Beethoven, *Sinfonia n.7 op. 92 (prova)*, B. Walter direttore, Columbia Symphony Orchestra, Sony, New York 2013, CD, 88765489522. Cfr. B. Walter, *Musica e interpretazione*, Ricordi, Milano 1958, p. 45.

^{xii} H.K. Metzger e R. Riehn (a cura di), *Beethoven. Das Problem der Interpretation*, Musik-Konzepte 8, München 1985, p. 82: “Die tempos vermittelt des Metronoms nächstens, der meinige ist krank, u. muß vom Uhrmacher wieder seinen gleichen stäten Puls erhalten”.

^{xiii} Carl Czerny studiò l'op.106 direttamente con Beethoven e ci conferma l'esattezza dei metronomi indicati. Cfr. C. Czerny, *On the Proper Performance of All Beethoven's Works for the Piano*, Universal Edition, Wien 1970, pp. 63-65: “The chief difficulty lies in the unusually quick and impetuous time prescribed by the author [...]”

^{xiv} C. Piccardi (a cura di), *S. Celibidache: Idee sulla musica*, Televisione Svizzera Italiana, s.d. 1974, filmato, s.d.: <<https://www.youtube.com/watch?v=S9hvDv7OwRQ&list=RDS9hvDv7OwRQ#t=8>> [consultato il 27/07/2017].