



FATALE SOLITUDINE DI UN GENIO BIFRONTE

Il prediletto dall'Adrian Leverkühn di Thomas Mann conserva ancora oggi intatta, a distanza di quasi due secoli dalla sua morte, la sua natura di *genio bifronte*, eterno *Wanderer* in cammino su più di un crinale. Ne offre una testimonianza anche il catalogo pianistico, frutto di una ricerca che si muove sui fronti diametralmente opposti della sonata e del pezzo breve. In anticipo sulla triade Mendelssohn-Schumann-Chopin, tutti anche virtuosi dello strumento e nati a distanza di pochi mesi tra il 1809 e il 1810, Schubert – vale sempre la pena di ricordarlo – vive in quasi totale sovrapposizione con Beethoven, in quella stessa Vienna che si consacrerà al culto del più illustre (e adottivo) dei suoi figli musicali. Un ruolo complesso, vissuto non senza difficoltà, cercando un equilibrio (e talvolta abbandonandolo) tra tradizione e attualità del linguaggio musicale, anticipando (e rischiando) in *fatale solitudine*. La dialettica *pezzo lirico / forma ampia* è solo uno dei crinali da percorrere, e se è vero che Schubert è l'ultimo compositore a sbilanciare il proprio catalogo pianistico a favore della “tradizionale” sonata (23, anche se non tutte compiute, contro le 3 prove ciascuno della già citata triade, a cui si può aggiungere l'unica sonata di Franz Liszt), vero è anche che sarà il primo a donare capolavori al genere del pezzo breve, esplorando i terreni di quel *fantasieren* a cui darà le “forme” tipicamente romantiche degli *Impromptus* e dei *Moments musicaux*. Opposti saranno anche gli esiti. Sul fronte sonatistico, ingombro dei 32 “monumenti” di Beethoven (autore – va ricordato – anche delle brevi *Bagatelle*), a poco sembra giovare la vena fecondissima schubertiana, che comprende anche vari tentativi abbandonati (*finito / non finito* è un altro dei crinali tipici dell'autore) fino alla straordinaria triplice fioritura nel settembre del 1828 (le sonate D 958, 959, 960), vero e

proprio testamento spirituale. Tra pagine inedite e incompiute, le sonate schubertiane saranno destinate a non uscire dal cono d'ombra del *corpus* beethoveniano, se non per una rivalutazione postuma, analoga a quella che ha dovuto attendere il suo catalogo sinfonico. A questo hanno negativamente contribuito generazioni di pianisti che le hanno guardate con superficiale sufficienza, riversandosi invece su altro (valga su tutto l'abusata op. 90), in entrambi i casi non cogliendo l'esatta "collocazione" del duplice catalogo pianistico del bifronte genio. Altri dualismi entrano infatti in campo: quello tra virtuosismo e *Haussmusik*, musica per professionisti e produzione per amatori, sala da concerto e salotto borghese, successi editoriali e pagine rimaste inedite, aspetti che in Schubert convivono, sfuggendo a ogni semplificazione classificatoria (come del resto sfugge la complessità spesso contraddittoria della sua ambivalente natura psicologica).

Diverso il destino delle forme brevi, specie della serie immortale in cui distillò il suo genio negli anni estremi delle grandi sonate, come a compendarle nelle semplici strutture che accolgono un'ispirazione che si vuole romanticamente immediata. Per una beffa del destino, nessuna delle raccolte ricevette il titolo dall'autore, forse neanche nel caso, peraltro controverso, degli *Impromptus* op. 142 (D 935), pubblicati singolarmente come tali forse per una pura valutazione commerciale, come ipotizzerà anche Schumann. Saranno gli editori Haslinger e Leidersdorf a definire rispettivamente *Impromptus* (sulla scia dei precedenti di Tomášek, Vorříšek e Marschner) e *Moments musicaux* (in una prima sgrammaticata versione *Momens musicals*) le opere 90 e 94, mentre dobbiamo a Brahms la ancora più generica definizione di *Klavierstücke* per i tre pezzi D 946. Titoli in realtà perfetti per i fogli d'album del *Liedersfürst*, che rifuggendo da ogni tentazione descrittiva, si connotano per le loro caratteristiche squisitamente musicali, quanto improvvise e momentanee.

Considerati “improvvisi postumi” i tre pezzi D 946, composti nel maggio 1828, pochi mesi dopo i quattro ulteriori *Impromptus* dell’op. 142, furono pubblicati nel 1868 da Johannes Brahms. In realtà i *Klavierstücke*, che alcuni vorrebbero originariamente pensati come quattro (l’*Allegretto* in do minore D 915 sarebbe il brano espunto), si presentano chiaramente come pagine più impegnative e complesse, oltre che più estese, delle precedenti. Due i rondò: il n. 1 (*Allegro assai*, mi bemolle minore, 2/4) alterna un *refrain* incalzante nel suo ribattere sulla dominante a due episodi contrastanti (un pacato *Andante* in si maggiore e un grazioso *Andantino molto* in la bemolle maggiore, cassato nell’edizione Breitkopf); il n. 2 (*Allegretto*, mi bemolle maggiore, 6/8), al contrario, ha un *refrain* cantabile (un tema da *berceuse* in doppie terze), che contrasta con i due più agitati *couplet*. Il primo, in do minore/maggiore, trasfigura l’elemento delle doppie terze in tremolo, il secondo, in la bemolle minore, muove dal ribattuto delle due battute di transizione per farne elemento caratterizzante. Più breve, il brillante *Allegro* conclusivo (do maggiore, 2/4), di grande varietà ritmica e metrica, adotta una semplice forma ternaria. Al centro di due sezioni gemelle, tutte sincopi e controttempi (la seconda con una coda conclusiva), si colloca un episodio accordale (3/2) in re bemolle maggiore.

Risalgono alla fine del 1827 gli *Impromptus* op. 90 (D 899), i primi due pubblicati con grande successo da Haslinger nello stesso anno, poi ristampati in raccolta trenta anni dopo (con il terzo significativamente “tradotto” in 2/2 anziché 4/2 e trasposto in un più comodo sol maggiore, a beneficio degli amatori). Una doppia ottava in fortissimo apre perentoriamente il primo *Improvviso* (*Allegro molto moderato*, do minore, 4/4) e l’intera raccolta (il rapporto tra autonomia della singola pagina e sua organicità alle altre è una considerazione che va estesa a tutte le sillogi schubertiane). Ne segue, restando unico protagonista dell’intero brano, un tema dalla semplicità incantatoria, inizialmente presentato nella sua nudità e poi sempre

diversamente articolato (la rigidità marziale del rivestimento accordale cede subito il passo alla sua versione cantabile e poi a una piccola *Elfenmusik* sulle tipiche terzine ribattute). Le ghirlande del n. 2 (*Allegro*, mi bemolle maggiore, 3/4) sono tra i più riusciti *perpetuum mobile* schubertiani. Le cascate di terzine (interrotte solo dall'episodio centrale “all'ongarese” *ben marcato* in si minore, che fornisce materiale alla breve coda) rivelano la mano del padre di ogni *Wassermusik*. Il n. 3 (*Andante*, sol bemolle maggiore, 4/2) trasferisce l'uniformità del disegno di crome all'accompagnamento, accogliendo un tema di preghiera ampio e miracoloso, vero *Lied ohne Worte*, solo momentaneamente turbato dalle “incredulità” del basso. La conclusione è affidata a un *Allegretto* (la bemolle minore, 3/4), affine al secondo *Impromptu*, con la melodia affidata alla mano sinistra e un *Trio* centrale fortemente contrastante in do diesis minore.

Un'ultima considerazione può essere fatta sul pianismo di Schubert, che pianista mai fu, almeno nel senso tipico del concertismo dei suoi giorni. Il che non gli impedì di sedersi abitualmente al pianoforte e presentare lui stesso molte delle sue composizioni, restando fedele a un'idea espressiva e “cantante” del porgere e aborrendo ogni “maledetto martellamento” (così si esprime in una lettera ai familiari del luglio 1825). Un ideale ereditato da quel secolo ormai finito (nel quale comunque nacque) e difeso in splendida autonomia (ne forniscono testimonianza sia Stadler che Hiller) mentre il virtuosismo prendeva altre strade, dentro e fuori quella Vienna di cui era, in fondo, unico autentico figlio. Ancora una volta confermando la fatale solitudine di un genio bifronte.

Silvia Paparelli



THE BLEAK SOLITUDE OF A TWO-SIDED GENIUS¹

The favourite of Thomas Mann's Adrian Leverkühn still retains intact, almost two centuries after his death, his nature as a two-sided genius, an eternal Wanderer treading more than one arduous path. His piano catalogue also bears witness to this, the fruit of research that covers the diametrically opposed genres of the sonata and the short piece. Born before the Mendelssohn-Schumann-Chopin triad, all of whom were also virtuosos of the instrument and born within a few months of each other between 1809 and 1810, Schubert's life - it is always worth remembering - substantially overlapped with Beethoven's, in the same Vienna that devoted itself to the cult of the most illustrious (and adopted) of its musical sons. His was a complex and sometimes difficult role, seeking a balance (and sometimes abandoning it) between musical tradition and topicality, anticipating (and risking) bleak solitude. The dialectic of the lyric piece and the large-scale work was only one of the arduous paths he followed, and if it is true that Schubert was the last composer to unbalance his piano catalogue in favour of the 'traditional' sonata (23, though not all of them complete, as opposed to 3 by each member of the aforementioned triad, to which we can add Franz Liszt's only sonata), it is also true that he was the first to give us short masterpieces, exploring the terrain of the Fantasias to which he gave the typically romantic 'forms' of the Impromptus and the Moments musicaux. The results were also contrasting. As for his sonatas, next to Beethoven's 32 'monuments' (composer - it should be remembered - also of short Bagatelles) Schubert's extremely fertile vein seems to pale in comparison, including various

¹ "Instead, he sought out Schubert's always two-sided genius, brushed by death – and precisely at those points where it gives the highest expression to a certain half-defined, but ineluctably bleak solitude" (Thomas Mann, Doktor Faustus).

abandoned attempts – another arduous path - until the extraordinary blossoming of his three sonatas D 958, 959, 960 in September 1828, a true spiritual testament. With unpublished and unfinished pieces, Schubert's sonatas were destined not to emerge from Beethoven's shadow, if it were not for a posthumous reappraisal, similar to that which occurred with his symphonic catalogue. This has only been exacerbated by generations of pianists who have looked at them with superficial condescension, concentrating instead on other works (the abused Op. 90 being the most obvious example), in both cases failing to grasp the exact 'collocation' of the piano works of this two-sided genius. In fact, there are other examples of dualism in Schubert's music as well: virtuosity and Hausmusik, music for professionals and compositions for amateurs, music for concert halls and for bourgeois drawing rooms, successful published works and those that have remained unpublished, aspects that coexist and elude simple classification (as does the often contradictory complexity of his ambivalent psychological nature).

Contrarily, his short pieces, especially those immortal works imbued with his genius during his last years, the same period of his great sonatas, are condensed simple forms that are clearly romantic. By a twist of fate, none of the collections received their titles from the composer, perhaps not even in the controversial case of the Impromptus Op. 142 (D 935) published individually as such perhaps for purely commercial reasons, as Schumann also hypothesised. It was the publishers Haslinger and Leidersdorf who would respectively label Op. 90 and Op. 94 as Impromptus (in the wake of precedents by Tomášek, Vorříšek and Marschner) and Moments musicaux (in an initially misspelled version Momens musicals), while we owe to Brahms the even more generic definition of Klavierstücke for the three pieces D 946. In fact, these titles are perfect for the album leafs of the Liedersfürst which, escaping all temptation for description, are characterised by their exquisitely musical characteristics, both unexpected and fleeting.

Three pieces D 946, considered ‘posthumous impromptus’, composed in May 1828 a few months after the other four Impromptus Op. 142, were published in 1868 by Johannes Brahms. In reality, the Klavierstücke, which some would have us believe were originally intended to be four (the Allegretto in C minor D 915 being the deleted piece), are clearly more demanding and complex, as well as more extensive pages than the earlier ones. There are two Rondos: No. 1 (Allegro assai, E-flat minor, 2/4) alternates a pressing refrain using a repetition on the dominant with two contrasting episodes (a calm Andante in B major and a graceful Andantino molto in A flat major, excluded in the Breitkopf edition); No. 2 (Allegretto, E flat major, 6/8), by contrast, has a cantabile refrain (a berceuse theme in double thirds) which contrasts with the two more agitated couplets. The first, in C minor/major, transfigures the element of double thirds into a tremolo. The second, in A flat minor, is based on two transitional bars of repeated notes making them a characteristic element. The shorter, brilliant, and concluding Allegro (C major, 2/4) of great rhythmic and metrical variety is in simple ternary form. In the middle of two identical sections, all syncopations and offbeats, (the second of these with a concluding coda) is a chordal episode (3/2) in D flat major.

Dating back to the later part of 1827 are the Impromptus Op. 90 (D 899), the first two published with great success by Haslinger in the same year, and reprinted as a collection thirty years later (with the third notably ‘transcribed’ into 2/2 instead of 4/2 and transposed into the more comfortable key of G major for the benefit of amateurs). A double octave in fortissimo peremptorily opens the first Improvviso (Allegro molto moderato, C minor, 4/4) and the entire collection (the autonomy of each piece and its important relationship to the rest is a consideration that should be extended to all of Schubert’s collections). There follows, remaining the sole protagonist of the entire piece, a theme of enchanting simplicity, initially presented alone, then appearing in different guises (the martial rigidity of the chordal structure immediately gives way to a canta-

bile version and then to a short Elfenmusik on typical repeated triplets). The garlands of No. 2 (Allegro, E-flat major, 3/4) are among Schubert's most successful examples of moto perpetuo. The cascades of triplets (interrupted only by the middle section in B minor ben marcato 'all'ongarese' which provides material for the short coda) reveal the hand of the father of all Wassermusik. No. 3 (Andante, G-flat major, 4/2) transfers the uniformity of the quaver pattern to the accompaniment, introducing a sweeping, miraculous prayer theme, a true Lied ohne Worte, only momentarily disturbed by the 'ripples' in the bass. The conclusion is an Allegretto (A flat minor, 3/4), akin to the second Impromptu, with the melody in the left hand and a strongly contrasting central Trio in C sharp minor.

A final remark can be made about the pianism of Schubert, who was never a pianist, at least in the typical 'concert' sense of his day. This did not prevent him from habitually sitting at the piano and presenting many of his compositions himself, remaining faithful to an expressive and 'singing' idea of playing and abhorring all 'damnable hammering' (as he expressed in a letter to his family in July 1825). He inherited this ideal from the previous century (in which, however, he was born) and defended it splendidly on his own (both Stadler and Hiller bear witness to this) while virtuosity was going in other directions inside and outside of Vienna, of which he was, after all, its only authentic son, once again confirming the bleak solitude of this two-sided genius.

Silvia Paparelli
Translated by Leo Chiarot



Frédéric Chopin

3 Klavierstücke D946

- | | | |
|---|---------------------|-------|
| 1 | n. 1 in E flat min. | 14:17 |
| 2 | n. 2 in E flat maj. | 12:49 |
| 3 | n. 3 in C maj. | 4:44 |

4 Impromptus Op. 90 D899

- | | | |
|---|---|-------|
| 4 | n. 1 in C min.
<i>Allegro molto moderato</i> | 10:37 |
| 5 | n. 2 in E flat maj.
<i>Allegro</i> | 5:09 |
| 6 | n. 3 in G flat maj.
<i>Andante</i> | 7:07 |
| 7 | n. 4 in A flat maj.
<i>Allegretto</i> | 8:44 |



photo: Silvia Rizzi

ROBERTO GIORDANO

www.robertogiordano.org

Nato nel 1981, Roberto Giordano si diploma nel 1999 all'Ecole Normale de Musique «A. Cortot» di Parigi con l'unanimità e le felicitazioni della giuria e al Conservatorio «G. Rossini» di Pesaro con il massimo dei voti, la lode e la menzione d'onore. In seguito è allievo di Leonid Margarius e Piero Rattalino all'Accademia Pianistica di Imola, dove consegue il diploma con il titolo onorifico di MASTER, venendo apprezzato anche da Vladimir Ashkenazy. Nel 2003, il suo 4° premio al "Concours Musical International Reine Elisabeth de Belgique" a Bruxelles, lo rivela all'attenzione della critica internazionale e delle maggiori istituzioni concertistiche del mondo. Tra le sale e gli enti concertistici che lo hanno ospitato si ricordano solo tra i più importanti: Teatro alla Scala di Milano, Palais Des Beaux Arts di Bruxelles, Teatro dell'Hermitage di S. Pietroburgo, Konzerthaus di Berlino, Mozarteum di Salisburgo, Forbidden City Concert Hall di Pechino, Teatro dal Verme di Milano, Minato Mirai Hall di Yokohama, Filarmonica Romana, Istanbul Music Festival, Festival MiTo, Asia Performing Arts Festival in Corea del Sud, Settimane Musicali di Stresa, Pomeriggi Musicali di Milano, BFCM di New York e molti altri. È stato solista anche con importanti orchestre quali l'Orchestre National de Belgique, Orchestre Philharmonique de Liège, Camerata di San Pietroburgo, Orchestre National de Lille, Filarmonica Marchigiana, Orchestra di Padova e Veneto, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, Gwangju Symphony Orchestra (Corea), collaborando con direttori d'orchestra quali Paul Mann, Gilbert Varga, Pavel Kogan, Anton Nanut, e Hansjörg Schellenberger. Suona regolarmente con il basso-baritono Josè Van Dam. Gerard Corbiau, regista del film "Farinelli" ha realizzato nel 2004 uno speciale-biografia su Roberto Giordano, dal titolo *Roberto Giordano d'un monde à l'autre*. Il film è stato trasmesso dalle maggiori emittenti culturali d'Europa, Russia, Australia e Canada. Numerosi sono i CD e DVD già al suo attivo.

Born in 1981, Roberto Giordano awarded in 1999 the diploma at Ecole Normale de Musique Alfred Cortot in Paris with an unanimous vote by the jury and the special commendation and graduated with distinction and the highest rating at the "G. Rossini" Conservatoire in Pesaro. He is now graduated with the high title of MASTER at the Accademia Pianistica Internazionale in Imola, where his teachers were Leonid Margarius and Piero Rattalino, and where he has also been appreciated also by Vladimir Ashkenazy. In 2003 his Fourth Prize in the Queen Elisabeth International Competition in Brussels brought him to the attention of international music critics and helped to project him onto some of the best-known concert platforms in the world. He is a regular guest of some of the most important stages and festivals in the world, such as Teatro alla Scala in Milan, Palais Des Beaux Arts in Bruxelles, Hermitage Theater in St.Petersburg, Minato Mirai Hall in Yokohama, Konzerthaus in Berlin, Mozarteum in Salzburg, Forbidden City Concert Hall in Beijing, Theater an der Wien in Vienna, Salle Cortot in Paris, Teatro dal Verme in Milan, Accademia Filarmonica Romana, Istanbul Music Festival, Festival Mi-To in Turin, Settimane Musicali di Stresa, Pomeriggi Musicali di Milano, BFCM in Brooklyn -NY and many others. He has also been soloist with important orchestras, among which the Belgiun National Orchestra, Orchestre Philharmonique de Liège, State Hermitage Orchestra of Saint-Petersburg, Orchestre National de Lille, Orchestra Filarmonica Marchigiana, Orchestra di Padova e Veneto, Aachen Symphony Orchestra, Orchestra dei Pomeriggi Musicali di Milano, GwangJu Symphony Orchestra (South Korea), with conductors like Paul Mann Gilbert Varga, Pavel Kogan, Anton Nanut, and Hansjöerg Schellenberger. He regularly plays with Josè Van Dam. Director Gérard Corbiau (winner of Oscar and Golden Globe awards for the films Farinelli and Le Maître de Musique) produced a film-portrait of Roberto Giordano, titled Roberto Giordano, from a world to another, which was broadcasted by the major TV channels of Belgium, France, UK, Russia, Australia and Canada.