**29° FESTIVAL MILANO MUSICA**

CONCERTO STRAORDINARIO
VENERDÌ 30 OTTOBRE 2020

CONSERVATORIO G. VERDI
SALA VERDI

# Maurizio Pollini
pianoforte

## André Richard
regia del suono

**Arnold Schönberg**
**Luigi Nono**
**Ludwig van Beethoven**

Maurizio Pollini dona il suo concerto a Milano Musica
per la commissione di nuove opere, sostenendo
il "Fondo per la nuova musica" istituito dall'Associazione.

In copertina: Maurizio Pollini. Foto di Hiroyuki Ito, ed elaborazione grafica del dettaglio di uno schizzo di
.....*sofferte onde serene*... (1976) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione

CONCERTO STRAORDINARIO

# CONSERVATORIO G. VERDI
## SALA VERDI

### VENERDÌ 30 OTTOBRE 2020
### ORE 20

**Maurizio Pollini** pianoforte

**André Richard** regia del suono

**Arnold Schönberg** (1874-1951)

*Drei Klavierstücke* op. 11 (1909) — 14''

Mässige Viertel
Mässige Achtel
Bewegte Achtel

*Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) — 6'

Leicht, zart
Langsam
Sehr langsam
Rasch, aber leicht
Etwas rasch
Sehr langsam

**Luigi Nono** (1924-1990)

*.....sofferte onde serene...* (1976) — 14'

per pianoforte e nastro magnetico

**Ludwig van Beethoven** (1770-1827)

*Sonata n. 29* in si bemolle maggiore op. 106
"Hammerklavier" (1817-19) — 45-50'

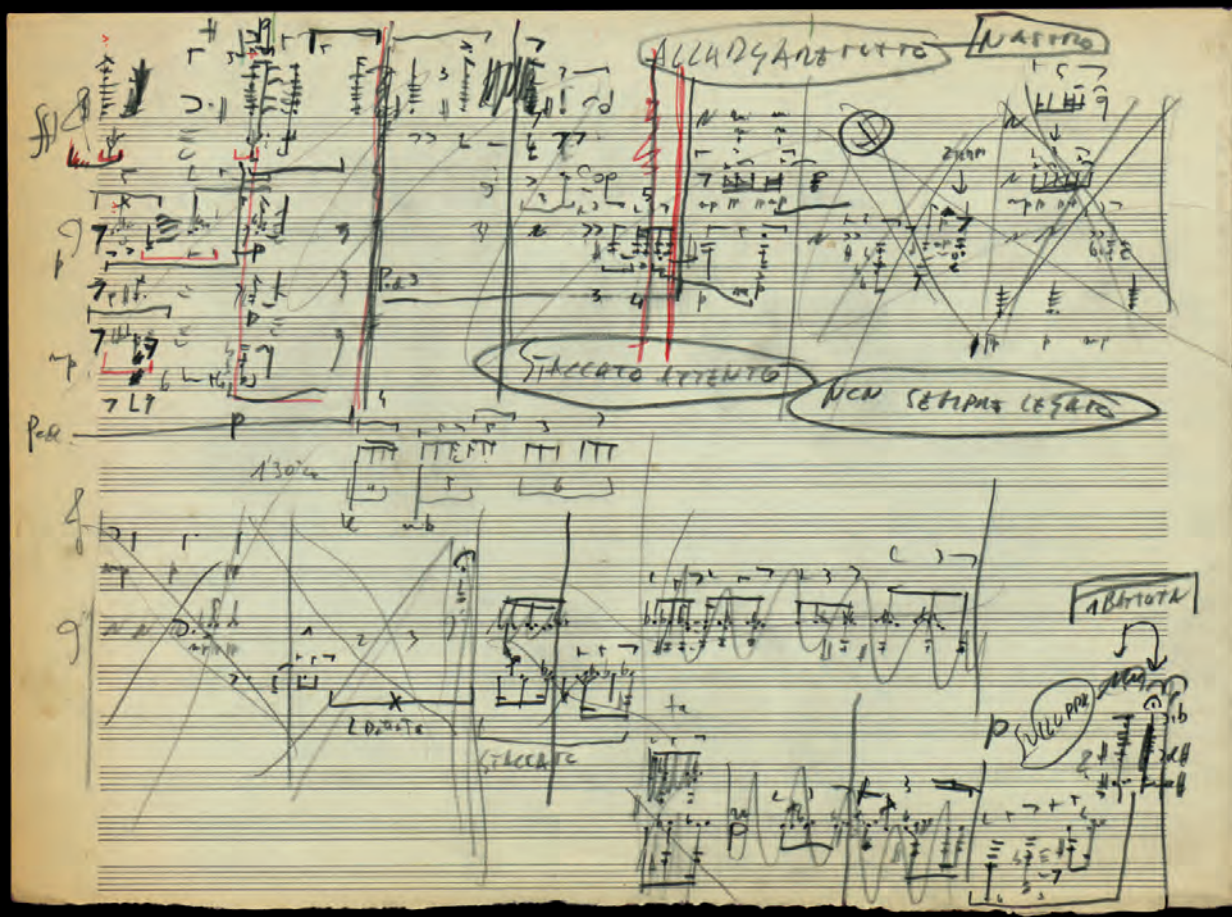
1. Allegro
2. Scherzo. Assai vivace
3. Adagio sostenuto. Appassionato e con molto sentimento
4. Largo. Allegro risoluto

*per ricordare*
*Luciana Pestalozza e Claudio Abbado*

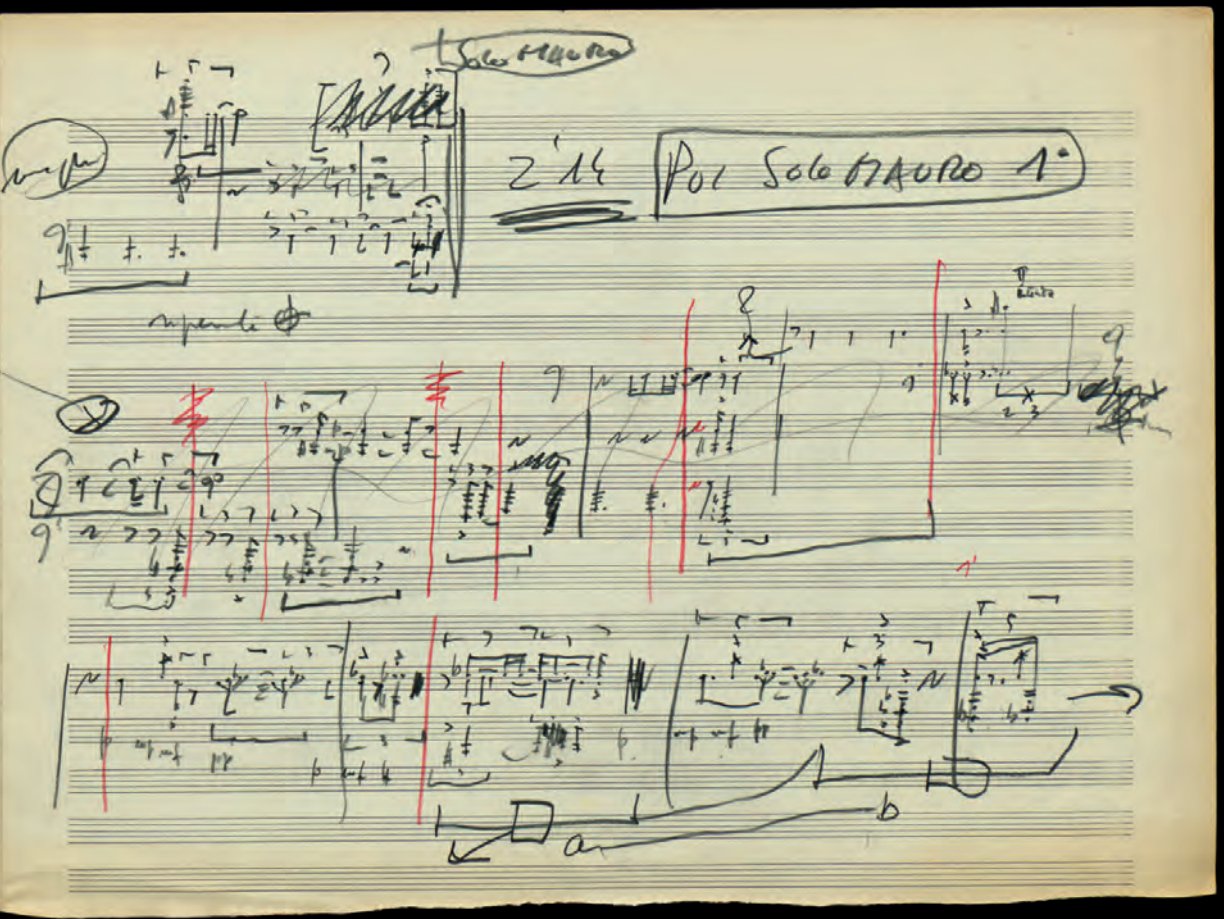
---

*in collaborazione con*

Conservatorio G. Verdi di Milano




Luigi Nono, .....*sofferte onde serene*... (1976),
abbozzo della partitura, Archivio Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione


Solo Mauro
2'14
Pol Solo Mauro 1°
a
b

**Arnold Schönberg, *Drei Klavierstücke* op. 11 (1909)**

Schönberg non aveva particolare confidenza con il pianoforte (aveva studiato da autodidatta il violoncello), ma le sue opere pianistiche si collocano quasi tutte in momenti decisivi della sua ricerca. I *Drei Klavierstücke* op. 11 risalgono al 1909, un anno di incandescente intensità creativa, poco dopo l'approdo alla "libera atonalità": il primo fu portato a termine il 19 febbraio 1909, il secondo fu iniziato il 22 febbraio; il terzo, nettamente diverso dai due precedenti, fu concepito a distanza di qualche mese, dopo altri lavori, e porta la data 7 agosto. La genesi dell'op. 11 si intreccia con la conclusione dei *Lieder* op. 15, composti in gran parte nel 1908 su testi tratti dal *Buch der hängenden Gärten* (*Il libro dei giardini pensili*) di Stefan George. L'incontro con la poesia di George aveva segnato per Schönberg il momento del superamento delle convenzioni tonali. Nello stesso 1909, prima di concludere l'op. 11, aveva composto quattro dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16: seguirono poi il quinto pezzo dell'op. 16 e, tra il 27 agosto e il 4 ottobre, la prima esperienza teatrale, il "monodramma" *Erwartung*. La prima esecuzione dei *Klavierstücke* op. 11 ebbe luogo a Vienna il 14 gennaio 1910 in una serata del *Verein für Kunst und Kultur* tutta dedicata a Schönberg. Oltre ai pezzi pianistici, suonati da Etta Werndorff, furono presentati in prima esecuzione i *Lieder* op. 15 su testo di George e la prima parte dei *Gurrelieder* in una versione per voci e pianoforte. In quella occasione Schönberg scrisse un testo di presentazione in cui si dichiara consapevole "di avere infranto tutte le barriere di una estetica passata", seguendo "una necessità interiore" (*einem inneren Zwange).* Circa un anno dopo, i tre *Klavierstücke,* eseguiti a Monaco il 2 gennaio 1911 insieme al *Secondo Quartetto* op. 10, suscitarono l'entusiastica ammirazione di Vasilij Kandinskij e Franz Marc, che vi riconobbero subito un'affinità ideale con il primo astrattismo di Kandinskij. Il 18 gennaio Kandinskij scrisse una lettera a Schönberg, la prima di un epistolario breve e intenso, l'avvio di una amicizia i cui frutti sono anteriori alla forzata interruzione degli anni della guerra. L'insistenza sulla necessità interiore, sull'esigenza di dare immediata e libera espressione all'inconscio è uno dei temi dominanti delle lettere scambiate con Kandinskij nel 1911. E i primi tre pezzi pianistici di Schönberg sono momenti essenziali nella ricerca di un linguaggio libero dalle funzioni e dalle gerarchie tonali, non condizionato dagli schemi simmetrico-estensivi ad esse collegati: il linguaggio dell'interiorità, della perdita di ogni certezza.

I *Drei Klavierstücke* op. 11 erano ancora inediti quando Schönberg mandò i primi due a Busoni, suscitandone l'interesse. Le lettere tra l'insigne e affermatissimo pianista-compositore e Schönberg, allora assai meno noto, sono davvero rivelatrici. Le perplessità di Busoni sembrano nascere da un disagio di fronte all'originalità di una scrittura che si pone sotto il segno dell'interiorizzazione del discorso musicale. Busoni parla di "eccessiva concisione" (27 luglio 1909), ribadendo poi (20 agosto): "La laconicità diventa manierismo. [...] L'ascetismo (chiamiamolo così) della scrittura pianistica mi sembra un'inutile rinuncia a quanto è stato già acquisito"; ma Schönberg può ribadire con fermezza che le novità compositive comportano novità nella scrittura pianistica. I primi due pezzi, "dei quali il timbro fosco e compatto è parte costitutiva, non sopporterebbero una scrittura che volesse andare troppo incontro al senso della sonorità nell'accezione usuale" (lettera n. 7, senza data, fine luglio 1909). Si rivendica così "una sonorità assolutamente nuova".

Di novità assoluta in senso radicale si può parlare soltanto a proposito del terzo pezzo dell'op. 11. Nel gesto inventivo schönberghiano le innovazioni più audaci coesistono spesso con tracce ancora presenti della tradizione. Appartiene alla poetica di Schönberg la coesistenza di aperture radicali, di istanze utopiche violentemente innovatrici e di una coscienza del passato che lascia affiorare legami profondi con la storia e con la tradizione. Nell'op. 11 Schönberg stesso, nelle lettere a Busoni, sottolinea questo aspetto, fra l'altro ponendo in luce le distanze che separano i primi due pezzi dal terzo. Nella lettera n. 9 senza data (scritta probabilmente entro il 15 agosto 1909), riferendosi ai primi due pezzi, afferma: "Credo quasi che quella libertà e varietà di espressione, quella sciolta flessibilità della forma, non inceppata da alcuna 'logica', che avevo in mente, sia ancora più evidente nel primo che nel secondo pezzo. In nessuno dei due ho raggiunto quanto mi ero proposto".

In alcune sezioni del primo pezzo dell'op. 11 appare evidente la densa complessità del lavoro tematico, fondato sul nucleo delle prime note. Nell'intensità meditativa dell'inizio si può sentire quasi un riferimento ideale alla lezione degli ultimi *Klavierstücke* di Brahms, in una dimensione radicalmente interiorizzata e prosciugata, in un linguaggio che conserva nel ritmo e nell'articolazione della frase elementi che, singolarmente presi, rivelano un legame con il tardoromanticismo, ma che si proiettano in un contesto nuovo, nella cui essenzialità e tensione espressiva vengono meno i punti di riferimento del sistema tonale e lo spazio musicale appare sconvolto. In questo pezzo la concentrazione meditativa del gesto iniziale appare interrotta da gesti più liberi e dissolti (in rapidissimi trentaduesimi), che segnano vere e proprie fratture nel percorso formale, secondo un disegno che sembra rispondere a una istanza interiorizzata intensamente espressiva. La ripresa dell'idea iniziale alla fine del pezzo sembra scaturire dal superamento del contrasto e delle fratture cui si è accennato.

Il secondo pezzo è quello dove più evidente appare il rapporto con gesti tardoromantici. Non per caso attirò Busoni, che ne propose una "interpretazione da concerto": lo giudicava eccessivamente conciso, e vi introdusse dilatazioni, ripetizioni, svariati mutamenti di scrittura. Un tema lento e cupo si delinea su un ostinato di due note nel basso: nella elaborazione si raggiungono culmini di tensione espressiva (nei momenti parossistici l'ostinato si interrompe, come se non reggesse più la tensione), con un'intensità e una densità che crearono a Busoni difficoltà di comprensione, rivelate chiaramente dai limiti della sua pur bene intenzionata trascrizione e dalla sua discussione epistolare con Schönberg, che la rifiutò risolutamente. I *Drei Klavierstücke* op. 11 furono pubblicati dalla Universal di Vienna alla fine del 1910, come pure, separatamente, la "interpretazione da concerto" di Busoni del secondo pezzo. Ancora il 18 luglio 1910 Busoni aveva ripetuto a Schönberg la sua opinione: "Il Suo modo di esprimersi è nuovo, non così la scrittura pianistica, che è soltanto più povera". Non risulta che Busoni abbia mai suonato né l'originale di Schönberg, né la propria "interpretazione da concerto", che rivela veri e propri fraintendimenti. Almeno a uno si può accennare qui: riguarda la conclusione del pezzo, che si dissolve a frammenti in modo originale e suggestivo. Busoni la dilata, aggiungendo due battute in cui vengono ripetuti due volte gli ultimi due accordi. Commenta Schönberg: "Il mio pezzo non finisce, si ferma soltanto; si dovrebbe avere

l'idea che vada ancora avanti a lungo così, come la ghironda del *Leiermann* di Schubert.[1] Ma qui la chiusa viene, per così dire, serrata ermeticamente. Prima scandita, poi saldata, e la terza volta per giunta suggellata con la cera". Busoni si risentì un poco... Il terzo pezzo, sensibilmente più breve e concentrato degli altri, ricco di violenti contrasti, di tensioni dirompenti, senza più traccia di vecchi schemi o di ripetizioni interne, costituisce uno dei momenti più radicalmente innovatori del primo Schönberg, in grado di esercitare un significativo influsso anche sul pianismo di Boulez: la densità incandescente della scrittura, lo scatenarsi, quasi, della materia sonora in un'invenzione costantemente rinnovata hanno fatto parlare di "informale" a proposito dell'esito di questa pagina. Ha scritto Giacomo Manzoni: "Siamo, si può dire, in piena concezione materico-strutturale [...]. Si procede quasi per strutture puramente foniche".

1 Schönberg allude all'ultimo Lied della *Winterreise* di Schubert, "Il suonatore di ghironda".

**Arnold Schönberg, *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911)**

Dopo l'incandescente esplosione creativa del 1909 (l'anno, fra l'altro, dei *Drei Klavierstücke* op. 11, dei *Fünf Orchesterstücke* op. 16 e di *Erwartung*) vi fu un forte rallentamento nell'attività compositiva di Schönberg: nel 1910 cominciò a lavorare a un nuovo atto unico, *Die glückliche Hand* (che avrebbe portato a termine solo nel 1913) e iniziò un ciclo di piccoli pezzi per orchestra, che rimasero incompiuti e inediti e che costituiscono, un anno prima dell'op. 19, il punto di partenza della sua ricerca nell'ambito di forme estremamente brevi e concentrate. In quella direzione Webern si era già avviato con alcuni dei *Fünf Sätze* op. 5 e dei *Sechs Stücke* op. 6 del 1909 e non si può escludere che abbia esercitato una qualche influenza sul maestro. Ma per Webern la ricerca nell'ambito di una concentrazione estrema, fino alle soglie dell'ammutolimento, fu l'aspetto determinante della sua musica negli anni 1909-13 (con pezzi da camera e per orchestra, mai per pianoforte solo), mentre Schönberg subito dopo l'op. 19 tentò altre strade.

Nei *Sechs kleine Klavierstücke* op. 19 (1911) si attua nel modo più radicale, nell'opera di Schönberg, la tensione verso un'assoluta interiorizzazione: l'invenzione procede per brevi illuminazioni, improvvise interiezioni e il timbro "monocromo" del pianoforte sembra rivolto a una raggelata astrazione (dopo

la varietà timbrica degli incompiuti pezzi per orchestra da camera del 1910). Rispetto alla contemporanea ricerca di Webern nell'ambito della massima concentrazione, la scelta del pianoforte è un significativo elemento di distanza; un'altra differenza decisiva riguarda la tendenza di Schönberg a procedere per immediate associazioni, concedendo poco spazio all'intensiva organizzazione weberniana, all'elaborazione di motivi o nuclei intervallari, sebbene anche questo aspetto non sia assente nell'op. 19, ad esempio nel secondo pezzo, fondato sull'intervallo di terza, mentre il primo, il più lungo, una pagina di diafana trasparenza, quasi tutta sussurrata in pianissimo, rinuncia a elementi unificatori nel succedersi informale di tre diverse sezioni.

Nel terzo pezzo le prime quattro battute contrappongono densi accordi forte alla mano destra a un oscuro disegno melodico in ottave eseguito pianissimo dalla mano sinistra; le cinque battute successive stabiliscono con le precedenti un netto contrasto. Il quarto pezzo si apre con gesti leggeri, quasi una gentile reminiscenza, ma si conclude bruscamente con un violento martellato (trasposizione del motivo iniziale); c'è qualche affinità tra il quarto e il quinto pezzo, che appare anch'esso all'inizio memore di una tenera cantabilità (e sembra quasi evocare un valzer), ma presenta alla fine un'intensificazione unita a un rallentando. Nell'ultimo pezzo si tocca il limite estremo di smaterializzazione del linguaggio sonoro. Il timbro scarnificato, gelido, deriva dalla contrapposizione di piani sonori quasi immobili, la cui intensità va dal pianissimo al piano: si sfiorano le soglie del silenzio, quasi rimandando a una dimensione al di là della percezione acustica. Queste nove battute furono scritte come omaggio a Mahler (morto il 18 maggio 1911; il manoscritto porta la data del 17 giugno). Gli altri pezzi dell'op. 19 sono del febbraio 1911. La prima esecuzione ebbe luogo a Berlino il 4 febbraio 1912 con Louis Closson al pianoforte, in un concerto di musiche schönberghiane (fra cui la trascrizione di Webern degli *Orchesterstücke* op. 16 per due pianoforti a otto mani).

**Luigi Nono, .....*sofferte onde serene...***
**(1976)**

Il pianoforte, che Nono ebbe a definire "lo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista", è del tutto assente nel primo ventennio dell'attività creativa del compositore veneziano: dovette apparire inizialmente poco congeniale alla vocazione materica di cui assai presto Nono prese coscienza. Lo "scoprì" solo nel 1971-72, anche attraverso il rapporto con un interprete, Maurizio Pollini, e più specificamente con la ricchezza del suono di Pollini, come il compositore ebbe più volte a sottolineare: al 1971-72 risale *Como una ola de fuerza y luz* per soprano, pianoforte, orchestra e nastro magnetico; venne poi, nel 1976, l'unico suo pezzo per pianoforte e nastro magnetico, presentato da Maurizio Pollini in prima esecuzione il 17 aprile 1977 nella Sala Verdi del Conservatorio, nell'ambito di "Musica del nostro tempo".

Fu il primo lavoro posteriore all' "azione scenica" *Al gran sole carico d'amore* (1972-74) e si ha l'impressione che, dopo la complessità della vasta sintesi compiuta da Nono nel lavoro teatrale, con .....*sofferte onde serene...* egli schiuda alla sua ricerca nuovi orizzonti, in una direzione che per alcuni aspetti avrebbe trovato conferma nell'ultimo decennio: penso al carattere meditativo, di riflessiva introspezione del pezzo pianistico, al rilievo determinante che ha in esso l'attenzione al suono e anche alla natura della concezione formale, frammentaria e labirintica. Dal punto di vista della tecnologia elettronica, .....*sofferte onde serene...* appartiene a una fase precedente e la conclude: nel 1976 Nono non aveva ancora iniziato la sua esplorazione delle possibilità del *live electronics*, e in seguito non avrebbe più fatto uso della registrazione su nastro, di cui gli dispiaceva la rigidezza, il fatto che fosse fissata una volta per tutte. Invece la concretezza con cui il pezzo fu pensato, per così dire, sull'interprete, nella parte dal vivo come in quella registrata, appartiene ai caratteri costanti del pensiero di Nono. E nella stessa prospettiva va vista l'idea di usare il mezzo elettronico per elaborare e manipolare un materiale musicale registrato al pianoforte dallo stesso Pollini, dunque per sottolineare e trasformare le caratteristiche di suoni originariamente prodotti da uno strumento acustico (come accade anche nelle opere dell'ultimo decennio, con il *live electronics*).

Nono stesso, nel dialogo del 1987 con Enzo Restagno (che apre il volume di autori vari *Nono*, EDT, Torino 1987, p. 57), pone l'accento sulla particolare collocazione di .....*sofferte onde serene...*, dopo la complessa sintesi delle diverse esperienze che confluiscono in *Al gran sole*:

> Dopo quella complessità ho sentito il bisogno di ricominciare da capo, di rimettermi a studiare, cominciando proprio dallo strumento più obbligatorio e più vincolante che esista, il pianoforte. Mi sentivo molto attratto dalla tecnica di Maurizio Pollini, non solo dal suo straordinario modo di suonare, ma da certe sfumature del suo tocco, che nelle sale da concerto non si riescono a percepire. Con l'ausilio dei microfoni questi dettagli inafferrabili e straordinari avrebbero potuto essere amplificati e diffusi in una dimensione assolutamente nuova. È curioso che nel compiere operazioni di questo genere sul suono di Pollini mi siano saltate fuori certe memorie antiche veneziane: le classiche risonanze della scuola di San Marco e della Laguna riverberate idealmente nelle luci e nei colori della città. Per ottenere questi effetti magici usavo talvolta il taglio dell'attacco, il suono si manifestava così come una specie di risonanza senza tempo. [...] È come ascoltare il vento, ascolti qualcosa che passa ma non senti l'inizio, non senti la fine e percepisci una continuità di lontananze, di presenze, di essenze

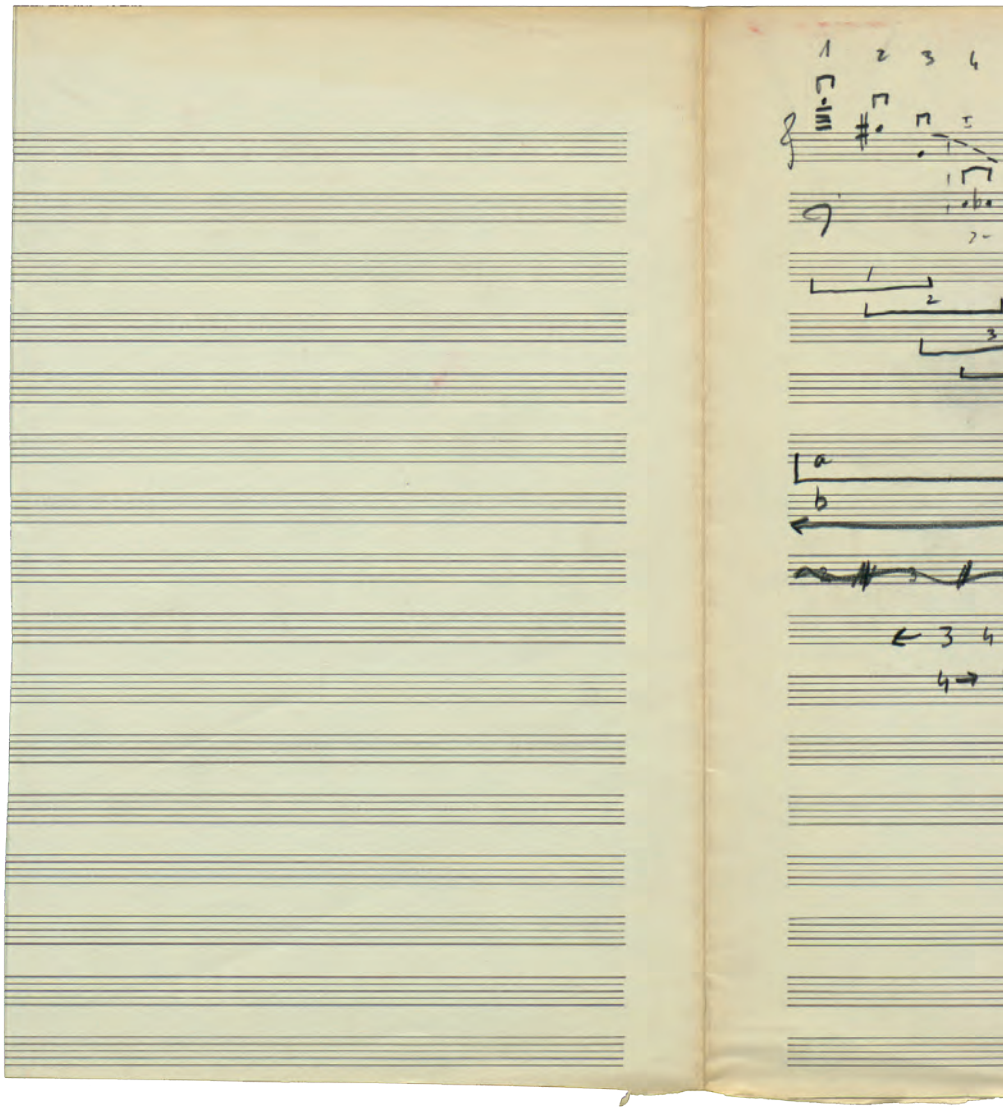
> indefinibili. Con Maurizio Pollini abbiamo lavorato tre giorni nello studio. [...] Con i suoni composti su nastro sono riuscito a ottenere un effetto di ambiguità che dinamizza l'esecuzione. Talvolta alcuni suoni del pianoforte, composti appunto su nastro, sono come echi della stessa altezza dal vivo.

L'evocazione delle luci, dei riverberi veneziani, e della magica "risonanza senza tempo" ottenuta con un intervento sul suono del pianoforte può introdurre con la massima suggestione alla poetica intensità del pezzo, su cui è essenziale conoscere anche il testo di presentazione di Nono, un documento di toccante eloquenza sulle ragioni profonde e sui caratteri di .....*sofferte onde serene*...:

> Mentre si approfondisce sia l'amicizia per Maurizio Pollini che la stupefatta coscienza mia per il suo pianismo, un duro vento di morte spazzò "l'infinito sorriso delle onde" nella famiglia mia e in quella dei Pollini. Questa comunanza ci accomunò ancor più nella tristezza dell'infinito sorriso di .....*sofferte onde serene*... La dedica: A Maurizio e Marilisa Pollini significa anche questo.
>
> Alla mia casa, alla Giudecca di Venezia, giungono continuamente suoni di campane varie, variamente ribattute, variamente significanti, di giorno e di notte, attraverso la nebbia e con il sole. Sono segnali di vita sulla laguna, sul mare. Inviti al lavoro, alla meditazione, avvertimenti. E la vita vi continua nella sofferta e serena necessità dell'"equilibrio del profondo interiore", come dice Kafka. Pollini, pianoforte dal vivo, si amplia con Pollini, pianoforte elaborato e composto su nastro. Non contra-stante, né contra-punto.
>
> Registrazioni di Pollini, fatte in studio, soprattutto attacchi di suoni, la sua percussione estremamente articolata sui tasti, vari campi intervallari, sono stati ulteriormente composti su nastro, sempre nello studio di Fonologia della RAI di Milano, con l'assistenza di Marino Zuccheri. Ne risultano due piani acustici, che spesso "con-fondono", annullando spesso l'estraneità meccanica del nastro. Tra essi due sono stati studiati rapporti di formazione del suono. Compreso l'uso delle vibrazioni dei colpi di pedale, forse particolari risonanze "nel profondo interiore". Non "episodi" che si esauriscono nella successione, ma "memorie" e "presenze" che si sovrappongono, in quanto memorie, in quanto presenze che si con-fondono, esse sì, con le "onde serene".

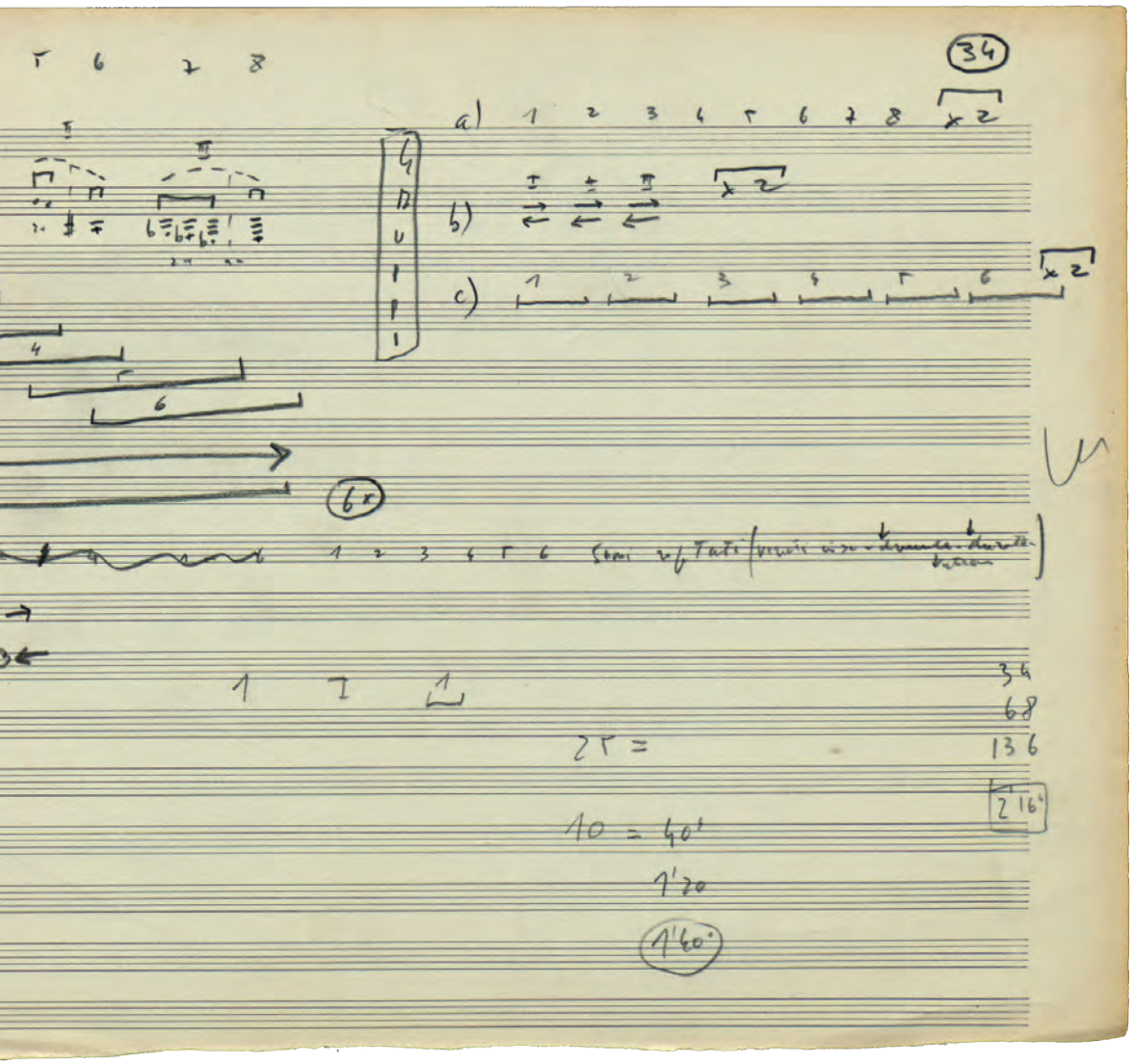
La scrittura pianistica non trova corrispondenza né nel precedente lavoro nato dalla collaborazione di Nono con Pollini (il già citato *Como una ola de fuerza y luz*), dove il suono del pianoforte era esplorato soltanto nei registri da quello centrale a quello più grave (e con la tecnologia elettronica si creavano suoni ancora più gravi), né nella letteratura pianistica degli ultimi decenni. Nono sembra concentrarsi su aggregati di suoni continuamente mutevoli, sottoposti a infinite sfaccettature: mutano i registri, le densità, le altezze, e la figura dominante sembra essere quella della nota ripetuta, che si colloca sopra, sotto, o all'interno dell'aggregato. Non c'è spazio per arabeschi, scariche o volate (né, ovviamente, per figure appartenenti alla tradizione): l'insistenza, che potrebbe apparire statica, sulle brevi ripetizioni e sulla scrittura "percussiva" per aggregati corrisponde però all'estrema mobilità delle sfaccettature, l'attenzione al suono si manifesta nervosamente in un costante cangiare, che conosce trasparenze e momenti densi, tormentosamente aggrovigliati, stupefazioni contemplative e scatti di rabbiosa tensione. Nel testo di presentazione, Nono parla poeticamente della varietà di suoni di campane, e poi ricorda l'attenzione agli "attacchi di suoni" e alla "percussione estremamente articolata sui tasti" di Pollini.

L'immagine delle campane e la testimonianza sul lavoro con Pollini fanno entrambe comprendere che Nono volle poeticamente indagare e reinventare il suono del pianoforte nella sua specifica natura appunto di strumento a percussione, capace di addensare e sciogliere grumi di materia sonora. In questa indagine materica è determinante l'idea di concepire il nastro come un "doppio" dello strumento dal vivo, in uno straordinario gioco di rifrazioni, rimandi, ambivalenti fusioni o dialoghi. La struttura del pezzo non presenta alcuna linearità, non si può riassumere in un percorso univoco.



Luigi Nono, *.....sofferte onde serene...* (1976), schizzo, Archivio Luigi Nono, Venezia
©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione

Si ritrovano determinati gesti, sonorità, altezze, senza poterli ricondurre a un'organizzazione formale prevedibile. Su ciò richiama l'attenzione lo stesso Nono: "Non 'episodi' che si esauriscono nella successione, ma 'memorie' e 'presenze' che si sovrappongono...", in un tempo non lineare. Come in un labirintico intrecciarsi di frammenti: anche da questo punto di vista .....*sofferte onde serene*... preannuncia qualcosa dell'ultima fase del pensiero del compositore veneziano a partire da *Fragmente-Stille, an Diotima*.



**Ludwig van Beethoven, *Sonata n. 29***
**in si bemolle maggiore op. 106**
**"Hammerklavier" (1817-1819)**

Beethoven lavorò alla *Sonata in si bemolle maggiore op. 106* tra l'autunno 1817 e la fine del 1818 (e nello stesso periodo, angustiato dalle vicende processuali e dalle amarezze per la tutela del nipote, iniziò la *Nona Sinfonia* e la *Missa solemnis*) e la pubblicò nel 1819 con dedica all'arciduca Rodolfo come "Grosse Sonate für das Hammerklavier". La parola tedesca *Hammerklavier*, che significa semplicemente "tastiera a martelli" (cioè pianoforte), e che Beethoven usò anche per le *Sonate op. 101* e *op. 109*, rimase nella consuetudine legata quasi come un titolo alla *Sonata op. 106*, che è "grande" in un senso non generico: Beethoven l'aveva concepita come la sua sonata pianistica di più ampie dimensioni, che da ogni punto di vista richiede all'interprete un impegno estremo.
L'inizio ha il carattere di una fanfara preceduta da un colpo di timpano. Tra gli schizzi dell'autunno 1817 se ne trova uno che rende omaggio all'arciduca Rodolfo con il motivo iniziale dell'op. 106 sulle parole "Vivat, vivat Rudolfus". È un motivo che assume rilievo determinante nel primo tempo, in cui tra l'altro diventa protagonista di un fugato all'inizio dello sviluppo, e per qualche aspetto nell'intera sonata (ad esempio attraverso varianti del ritmo fondamentale). Inutile dire che non resta traccia di intento celebrativo nella poderosa forza d'urto delle masse sonore dell'attacco, cui segue la linearità della scrittura contrappuntistica della prosecuzione del primo tema, articolato in diversi elementi, fino alla ripetizione degli accordi della "fanfara". Una tensione incessante caratterizza l'esposizione, dove il secondo tema non determina uno stacco netto, e solo l'idea conclusiva "dolce ed espressivo" crea un evidente contrasto. Soltanto l'analisi può mostrare la nuova complessità dell'elaborazione degli organismi tematici, gli aspetti che li collegano, l'arditezza dei rapporti tonali e dei percorsi modulanti all'interno dello svolgimento del primo tempo. La stessa ripresa non è un punto d'arrivo, si differenzia dall'esposizione e si apre a nuovi percorsi, dilatandosi senza cesure in una coda di ampio respiro.
Nelle idee dello *Scherzo* si avvertono affinità con il materiale del primo tempo. All'interno della disposizione formale consueta (prima parte, sezione centrale, ritorno della prima parte, che qui non è ripetuta alla lettera, ma riscritta) ci sono molte cose sorprendenti, in particolare nella misteriosa sezione centrale e anche nel modo in cui si collega al ritorno della prima parte attraverso un Presto (e poi Prestissimo). Da notare anche il breve richiamo al Presto nelle ultime battute dello Scherzo.
L'Adagio sostenuto (*Appassionato e con molto sentimento*), uno dei vertici assoluti tra i tempi lenti beethoveniani, di intensità, ampiezza e concentrazione senza precedenti, conobbe un ritocco quando la sonata stava per essere data alle stampe. In una lettera a Ferdinand Ries (che porta la data 16 aprile 1819, ma probabilmente fu scritta in giugno), Beethoven comunica le indicazioni di metronomo dell'*op. 106* e il mutamento dell'inizio dell'Adagio sostenuto, perché Ries, amico ed ex allievo, a Londra stava seguendo la pubblicazione della *Sonata op. 106*. Beethoven aggiunge all'inizio due sole note, la e do diesis. Sono state paragonate ai gradini di accesso a un tempio o commentate in termini di logica musicale; ma da qualsiasi punto di vista la loro arcana suggestione è di immediata evidenza. Il primo tema ha un carattere riflessivo e intensamente doloroso; ma dopo 26 battute la raccolta concentrazione meditativa e la scrittura compatta che lo ca-

ratterizzano vengono abbandonate, e una melodia si effonde liberamente, *in crescendo*, "con grand'espressione". Ancora diversa la scrittura del nuovo tema in re maggiore che segue, in cui si alternano dialogando il registro grave e il registro acuto della tastiera. Dopo un breve sviluppo, la ripresa comporta sensibili mutamenti: ad esempio, nel ritorno variato del primo tema una ricca ornamentazione fa presagire qualcosa della tensione verso il registro acuto delle variazioni della Arietta dell'*op. 111*. Il vasto respiro dell'Adagio non si arresta alla fine della ripresa, ma fluisce ancora in un'ampia coda in cui prosegue, in ordine mutato, la riflessione sulle tre idee principali.

Un Largo percorso da pause cariche di attesa e di significato funge da introduzione al quarto movimento, sembra interrogare la materia sonora con ansiosa inquietudine, muta tempo due volte e conduce in un incalzante Prestissimo all'Allegro risoluto, alla "fuga a tre voci con alcune licenze" che segna uno dei più ardui vertici dell'interesse dell'ultimo Beethoven per questa forma appartenente a un'altra epoca, insieme con i più complessi episodi contrappuntistici della *Missa solemnis* e con la fuga alla fine del *Quartetto op. 130* (1825-26), che fu poi pubblicata separatamente come *op. 133*. Non si tratta di un ritorno al passato o di un omaggio alla tradizione, ma della volontà di appropriarsi in modo personalissimo e radicale della complessità di questa forma e dei suoi procedimenti, per piegarli a istanze espressive e concettuali nuove, di aspra e violenta tensione. Già Schindler, nella sua biografia, aveva descritto la genesi della fuga del "Credo" della *Missa* come una lotta, e metafore del genere sono state più volte usate per evocare il rapporto di Beethoven con la fuga e la tensione drammatica cui intendeva piegarla ("C'era qualcosa di simile all'odio e alla violenza", scrisse Thomas Mann in un passo della prima edizione del *Doktor Faustus*, in seguito tagliato; ma un carattere del tutto diverso ha la fuga nella *Sonata op. 110*). La fuga che conclude l'*op. 106* richiede all'interprete eccezionali doti di virtuosismo insieme a una superiore intelligenza, capace di dominarne con chiarezza il complesso percorso attraverso ardite e inaudite asprezze. Di per sé "l'organismo tematico" (Carli Ballola) iniziale si impone per l'energia e l'aggressiva tensione, con il trillo e i disegni rapidissimi in sedicesimi. Viene in seguito elaborato per "aumentazione" (cioè con valori di durata aumentati), in forma retrograda e rovesciata, e soltanto dopo più di metà della fuga concede spazio a un nuovo tema, a un breve momento di quiete, "sempre dolce e cantabile", prima di riprendere la furiosa corsa, in un'elaborazione intrecciata con il nuovo tema, poi combinando forma originale e rovesciata, fino alla coda conclusiva.

Franz Liszt a Parigi nel 1836 fu il primo che osò proporre in concerto una sonata che molti ritenevano impossibile presentare in pubblico: in quella occasione ebbe la sconfinata ammirazione di Berlioz.

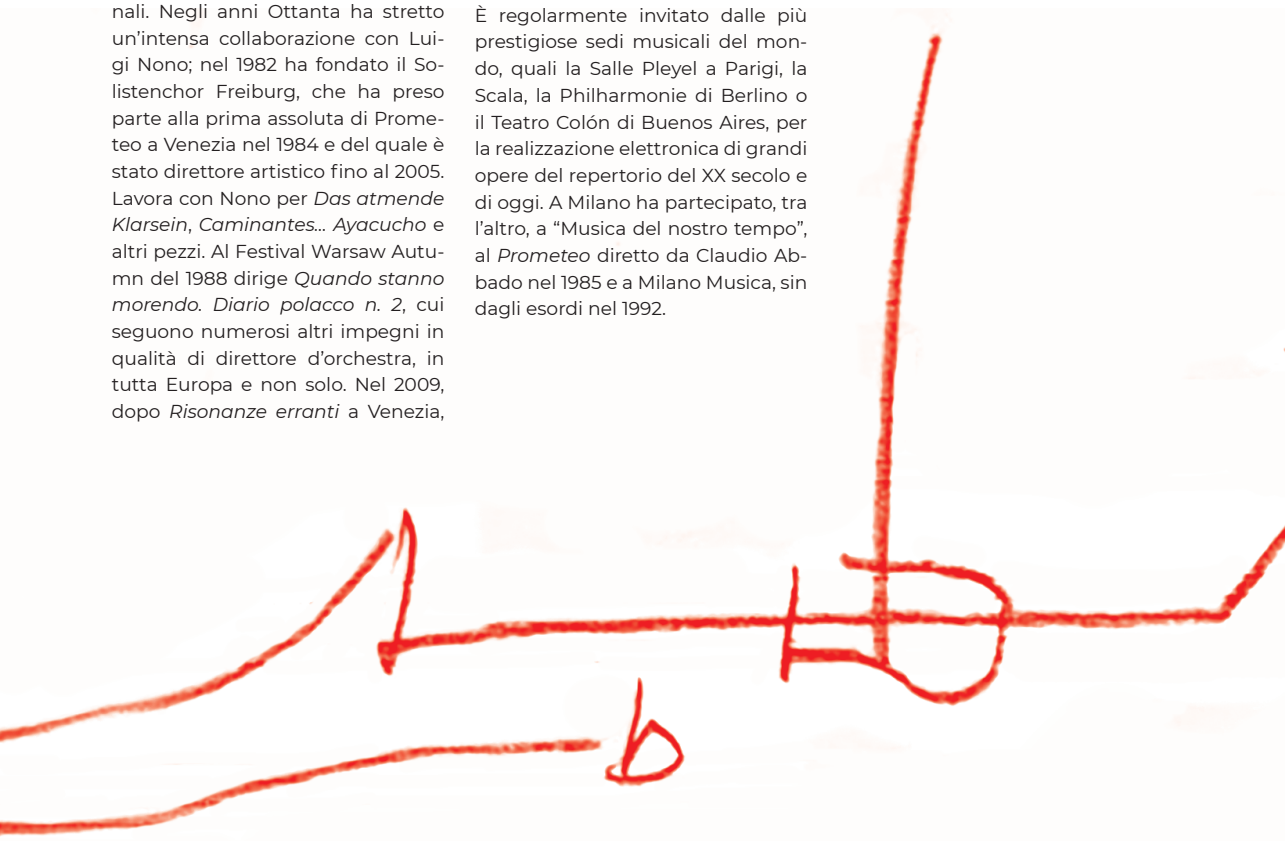
*Paolo Petazzi*

## MAURIZIO POLLINI
Pianista

Il nome di Maurizio Pollini evoca una carriera impareggiabile, storia di uomo e d'artista riconosciuta in tutto il mondo, applaudita dal pubblico e dalla critica di ogni continente e di numerose generazioni. Per più di quarant'anni è stato protagonista in tutte le più importanti sale da concerto e nei festival europei, americani e giapponesi e ha suonato con le più celebri orchestre e i più grandi direttori, fra cui Abbado, Muti, Boulez, Thielemann, Rattle. Gli sono stati conferiti numerosi dei più importanti premi musicali internazionali: l'Ernst-von-Siemens Musikpreis, il Praemium Imperiale giapponese e il Royal Philharmonic Society Award, solo per citarne alcuni. Il suo repertorio si estende da Bach ai più rappresentativi compositori del XX secolo – Schönberg, Webern, Boulez, Nono, Stockhausen, Manzoni, Sciarrino – e comprende l'integrale delle Sonate di Beethoven. Ideatore del ciclo di concerti "Prospettive", che esplora un vasto repertorio che va da Gesualdo da Venosa a Sciarrino e che testimonia la sua profonda conoscenza della musica di ogni tempo, ne è stato protagonista, con altri musicisti di rilievo, a Tokyo, al Festival di Salisburgo, alla Carnegie Hall di New York, alla Cité de la Musique di Parigi, a Londra, a Vienna, al Festival d Lucerna, alla Scala di Milano e all'Accademia Nazionale di Santa Cecilia di Roma. Le sue interpretazioni su CD hanno ricevuto i più importanti premi discografici: Grammy, ECHO Klassik, Diapason d'or, Choc de la musique. Nel marzo 2020 DGG ha pubblicato la prima parte di un importante progetto legato alle ultime Sonate di Beethoven, dall'*op. 101* all'*op. 111*; il box comprende le *Sonate op. 109*, *op. 110* e *op. 111* e un DVD live, che include anche una conversazione con Jörg Widmann sul tema dell'interpretazione di Beethoven e della musica contemporanea.

## ANDRÉ RICHARD
### Regista del suono

Compositore, direttore di coro e di ensemble vocali e strumentali, è anche musicista e interprete specializzato nell'esecuzione di live electronics. Nato a Berna, ha studiato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, perfezionandosi in composizione con Klaus Huber e Brian Ferneyhough e in musica elettronica all'Experimentalstudio di Friburgo e all'IRCAM di Parigi. Successivamente ha insegnato al Conservatorio di Ginevra e alla Musikhochschule di Friburgo, dove ha inoltre co-diretto per molti anni l'Institut für Neue Musik. Le sue opere sono eseguite nell'ambito di importanti festival internazionali. Negli anni Ottanta ha stretto un'intensa collaborazione con Luigi Nono; nel 1982 ha fondato il Solistenchor Freiburg, che ha preso parte alla prima assoluta di Prometeo a Venezia nel 1984 e del quale è stato direttore artistico fino al 2005. Lavora con Nono per *Das atmende Klarsein*, *Caminantes... Ayacucho* e altri pezzi. Al Festival Warsaw Autumn del 1988 dirige *Quando stanno morendo. Diario polacco n. 2*, cui seguono numerosi altri impegni in qualità di direttore d'orchestra, in tutta Europa e non solo. Nel 2009, dopo *Risonanze erranti* a Venezia, realizza l'elettronica per l'opera *Al gran sole carico d'amore* al Festival di Salisburgo, con Ingo Metzmacher sul podio. Nel 2010, realizza l'elettronica dell'opera *...22,13...* di Mark Andre a Berlino e ad Amburgo, e il *live electronics* di *Erinnere dich an Golgotha* di Klaus Huber. Alla Biennale di Venezia del 2013 partecipa, con il Quartetto Arditti, all'esecuzione di *Helikopter-Streichquartett* di Karlheinz Stockhausen. Dal 1989 al 2005 è stato Direttore artistico dell'Experimentalstudio der Heinrich-Strobel-Stiftung des Südwestrundfunks di Friburgo, partecipando all'elaborazione di molte nuove opere con il *live electronics*. È regolarmente invitato dalle più prestigiose sedi musicali del mondo, quali la Salle Pleyel a Parigi, la Scala, la Philharmonie di Berlino o il Teatro Colón di Buenos Aires, per la realizzazione elettronica di grandi opere del repertorio del XX secolo e di oggi. A Milano ha partecipato, tra l'altro, a "Musica del nostro tempo", al *Prometeo* diretto da Claudio Abbado nel 1985 e a Milano Musica, sin dagli esordi nel 1992.



Elaborazione grafica del dettaglio di uno schizzo di *.....sofferte onde serene...* (1976) di Luigi Nono; Archivio Luigi Nono, Venezia ©Eredi Luigi Nono, per gentile concessione

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

## Come commissionare nuove opere e usufruire dell'art bonus

Nel corso della storia, sono numerosi i mecenati che hanno affermato concretamente la volontà di sostenere la creazione di nuova musica: dal Conte Waldstein, a cui Beethoven dedica la omonima Sonata, al Principe Razumovsky, che gli commissiona i tre celeberrimi quartetti per archi op. 59, fino al direttore d'orchestra e mecenate svizzero Paul Sacher, che commissiona numerosi nuovi lavori, ormai entrati nel grande repertorio, a Stravinsky, Bartók e Richard Strauss, nonché a Birtwistle, Carter, Lutosławski, tra gli altri.

**Tutto ciò è possibile anche oggi**, attraverso un'elargizione liberale al **Fondo per la Nuova Musica**, finalizzato in particolare al sostegno dei compositori, con commissioni di nuove opere e all'organizzazione della prima assoluta o italiana dell'esecuzione.

La donazione permette di usufruire delle agevolazioni previste dall'**ART BONUS**, che garantisce – anche per i Festival sostenuti dal MiBACT, tra cui Milano Musica – un incentivo fiscale sotto forma di credito d'imposta, che **consente di recuperare il 65% dell'erogazioni liberali a sostegno delle attività istituzionali**.

Possono effettuare donazioni con Art Bonus persone fisiche e giuridiche. La donazione effettuata con Art Bonus consente alle persone o alle imprese di recuperare, al momento della dichiarazione dei redditi, il 65% di quanto versato sotto forma di credito d'imposta in tre quote di pari importo distribuite nell'arco di tre anni. Ad esempio se l'erogazione è stata di 500 euro, sarà possibile recuperare 325 euro in tre anni.

È possibile effettuare la donazione a mezzo bonifico bancario, indicando: BENEFICIARIO: Milano Musica Associazione per la Musica Contemporanea IBAN: IT54W0335901600100000010284

CAUSALE: Art Bonus - Milano Musica Associazione per la musica contemporanea
Codice fiscale o p.iva del mecenate

Gli Uffici dell'Associazione sono a disposizione per ogni approfondimento (amministrazione@milanomusica.org).

Il 29° Festival Milano Musica è realizzato da

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

in collaborazione con

TEATRO ALLA SCALA

con il sostegno di

Direzione Generale SPETTACOLO

Regione Lombardia
50 Un'altra storia.

Comune di Milano

sponsor istituzionale

INTESA SANPAOLO

Fondazione CARIPLO

AMBASSADE DE FRANCE EN ITALIE
Liberté · Égalité · Fraternité

INSTITUT FRANÇAIS

nuovi|mecenati
FONDAZIONE FRANCO-ITALIANA PER LA CREAZIONE CONTEMPORANEA

SIAE DALLA PARTE DI CHI CREA

Fondazione Spinola

CASA RICORDI
Casa fondata nel 1808

in collaborazione con

Pirelli HangarBicocca

Rai Orchestra

PALAZZO REALE

Conservatorio di Milano

Casa degli Artisti

sfm | San Fedele Musica

Fondazione Claudio Abbado

ARCHIVIO LUIGI NONO FONDAZIONE ONLUS LN

TEATRO elfo puccini

FONDAZIONE ANTONIO CARLO MONZINO
PROMUOVE I VALORI SOCIALI E FORMATIVI DELLA MUSICA

SONG SISTEMA LOMBARDIA

La Francia in Scena

L'SANTERIA

mdi ENSEMBLE

adesso music

NABA NUOVA ACCADEMIA DI BELLE ARTI

AMICI MILANO MUSICA

media partner

Rai Radio 3

ZERO

CLASSICA HD SKY canale 136

partner tecnico

audio sistemi – Milano

Il Festival Milano Musica è

soggetto di rilevanza regionale

Regione Lombardia
50 Un'altra storia.

partner di

CENTRO DI RESIDENZA ARTISTICA DELLA LOMBARDIA
INTERCETTAZIONI

Un progetto di Circuito CLAPS, Industria Scenica, Milano Musica, Teatro delle Moire e ZONA K, con il contributo di Regione Lombardia, MiBACT e Fondazione Cariplo.

membro di

italiafestival

riconosciuto da

REMARKABLE ARTS FESTIVAL
EUROPE FOR FESTIVALS FESTIVALS FOR EUROPE
EFFE LABEL 2019-2020

29° FESTIVAL
MILANO MUSICA

MILANO MUSICA
ASSOCIAZIONE PER LA MUSICA CONTEMPORANEA

TEATRO ALLA SCALA

PERCORSI DI MUSICA D'OGGI
15 OTTOBRE_23 NOVEMBRE 2020

# CAMINANTES

CONCERTI
SINFONICI E CAMERISTICI
MUSICA ELETTRONICA
TEATRO MUSICALE

Design: Dinamomilano.com

SPONSOR ISTITUZIONALE
INTESA SANPAOLO