

giovedì 9 settembre 2004
ore 17

Conservatorio
Giuseppe Verdi

Paola Biondi,
Debora Brunialti, pianoforti

Il legame artistico di **Paola Biondi** e **Debora Brunialti** nasce sotto la guida di Lidia Baldecchi Arcuri, con la quale si diplomano presso il Conservatorio di Genova. Decisivi nel loro percorso formativo gli incontri e lo studio con Massimiliano Damerini, Dario de Rosa e Maureen Jones alla Scuola di Musica di Fiesole, Alfons Kontarsky al Mozarteum di Salisburgo e Katia Labéque all'Accademia Chigiana di Siena.

Dopo aver ottenuto i primi premi assoluti in diversi concorsi internazionali si sono dedicate a un repertorio anticonvenzionale, aperto ad ogni suggestione di carattere sperimentale. Accanto ai classici coltivano infatti con particolare passione le musiche nuove e nuovissime, mettendo in luce un'istintiva inclinazione per il "suono della modernità". Nel loro repertorio figurano pagine di Takemitsu, Schnittke, Pennis, Ligeti, Berio, Kurtág, De Pablo, Corghi, Vacchi e Sollima. Hanno suonato a Parigi, Birmingham, Sydney, Madrid, Buenos Aires, Santiago del Cile e per importanti istituzioni italiane quali Accademia Chigiana, Amici della Musica di Firenze, Festival di Montepulciano, Pomeriggi Musicali di Milano, Mittel-Fest di Cividale del Friuli.

Hanno collaborato con Azio Corghi, Sergio Bini e l'ensemble di percussioni Naqqâra di Maurizio Ben Omar per la realizzazione dello spettacolo *Un petit train du plaisir*, e con questa produzione hanno effettuato una tournée in Sud America e in Albania.

Francis Poulenc

(1899-1963)

Caprice d'après "Le bal masqué"

Sonate à quatre mains

Prélude: modéré

Rustique: naïf et lent

Final: très vite

Elégie pour deux pianos

György Ligeti

(1923)

Monument

Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)

In zart fließender Bewegung

George Gershwin

(1898-1937)

An American in Paris

Maurice Ravel

(1875-1937)

La Valse

Paola Biondi,

Debora Brunialti, pianoforti

Poulenc era un ottimo pianista, dotato di un naturale equilibrio tra semplicità e virtuosismo, tra ironia e purezza espressiva. Il pianoforte sembrava dover essere, agli inizi dell'avventura artistica, il destinatario privilegiato del suo comporre. In effetti la sua produzione pianistica fu relativamente abbondante, ma forse discontinua nella qualità e in alcuni momenti marginale rispetto agli altri ambiti, quali la musica vocale, il balletto e la musica religiosa, dove Poulenc diede il meglio di sé. Il *Caprice d'après "Le bal masqué"*, composto nel 1952 e pubblicato nel 1953 da Rouart-Lerolle-Salabert, è la trascrizione per due pianoforti del finale de *Le bal masqué* e, nella sua fedeltà all'originale, mostra la capacità di Poulenc di distribuire sui due strumenti una straordinaria varietà di colori e di effetti sonori. In poco meno di cinque minuti di musica dalla verve istintiva, il *Caprice* è scandito in tre sezioni: alla brusca introduzione accordale segue un fitto scambio del tema brioso, di spirito mediterraneo, svolto attraverso un dialogo serrato e corredato di cromatismi e rapide scalette; un'improvvisa cesura arresta la corsa sullo squarcio di una meditazione seriosa, sopra un accompagnamento claudicante; un arpeggio, una cascata di note e due possenti accordi concorrono alla ripresa delle sembianze e del ritmo iniziali, con un piglio più corrosivo: una marcetta clownesca e una ripresa tematica dal tono parodistico vanno a chiudere questa pagina che Poulenc aveva dedicato a Samuel Barber.

La *Sonate à quatre mains*, composta nel 1918 e pubblicata nel 1919 da Chester con dedica «à Mademoiselle Simone Tiliard», fu rivista nel 1939. Tre distinti movimenti sono caratterizzati dalla franchezza e trasparenza della scrittura di Poulenc in cui Ernest Ansermet ravvisò «uno stile melodico e armonico conciso e disadorno, una meditata conoscenza di Stravinskij – al quale il compositore era legato da sincera gratitudine – e insieme un atteggiamento autenticamente francese: dall'*esprit de finesse* di Ravel a un po' dell'allegria di Satie fino a un certo abbandono memore di Chabrier...». In tre brevi movimenti, *Prélude: modéré* – *Rustique: naïf et lent* – *Final: très vite*, incorniciati tutti nella semplice forma ABA – con un'eco del primo movimento nel finale – emergono stilemi di matrice stravinskiana quali l'uso degli ostinati, la pulsazione ritmica irregolare, la frequenza di melodie diatoniche orientaleggianti e suggestioni di melodie popolari. Inoltre il costruire frasi a partire da cellule iniziali, il raddoppio in ottava di tratti del materiale melodico, i frammenti di scale, le irriverenti dissonanze, le brevi e argute code conferiscono ai tre pezzi – non solo al secondo – un vero senso naïf.

Al 1959 risale *Élégie pour deux pianos*, pubblicata nel 1960 da Eschig "alla memoria di Marie-Blanche de Polignac", la com-

pianta amica alla quale Poulenc dedicò diversi altri lavori. Scrive il compositore in una nota introduttiva: «Occorre suonare questa *Élégie* come se si stesse improvvisando, la sigaretta in bocca e un bicchiere di cognac sul piano... Il ritmo deve essere appena accennato... Il pedale mai eccessivo...». Una completa e raffinata maturità armonica traspare da questa pagina, che inizia soavemente, *très calme et mélancolique*, con un tema delicato costruito su accordi alternati ai due pianoforti in una progressione ascendente. Il cambio di registro nella tonalità minore increspa la quiete per un certo tratto; essa riemerge pian piano modulando, sul riaffacciarsi delle linee iniziali, a mo' di romanza, e la chiusa su accordi discendenti conduce la pagina a una dimensione sempre più onirica.

Negli anni Settanta l'ungherese György Ligeti insegnava composizione alla Hochschule di Amburgo. In quel periodo, dopo una serie di lavori orchestrali [le *Nouvelles aventures* (1965) per voci e strumenti, *Lontano* (1967) e *Kammerkonzert* (1970)], e dopo la stesura dell'opera *Le grand macabre* (1974-76), si dedicò al pianoforte con due raccolte: *Drei Objekte* (1975) e *Drei Klavierstücke* (1976), pagine che andranno a costituire, insieme con gli *Studi per pianoforte solo* del 1985, il corpo delle composizioni pianistiche. I tre *Klavierstücke*, dedicati ad Alfons e Aloys Kontarsky, presentano una scrittura tradizionale dal punto di vista tecnico ma anticonvenzionale sul fronte semantico, esplorando «tanto il timbro omogeneo dei due strumenti quanto la possibilità di una polimetria di espressioni complessa in virtù dell'indipendenza reciproca dei due esecutori» (Ligeti). Nel primo brano, *Monument*, affine a *Structures I* (1952) di Boulez per il suo crescente addensamento ritmico, la differenziazione delle dinamiche (dal *pianissimo* al *fortissimo*) crea un'illusione spaziale che conferisce un carattere statuario, immobile, dal quale discende il titolo. Accordi perentori, dalla differente scansione ritmica, spostano l'accento dalla progressione dinamica alla dimensione armonica che si viene naturalmente a creare nell'accumulo verticale dei suoni: ciò costituisce una sorta di "ancora tonale" per l'ascoltatore. La definizione del secondo brano *Selbstportrait mit Reich und Riley (und Chopin ist auch dabei)*, "Autoritratto con Reich, Riley (e con Chopin in secondo piano)", chiama in causa il cosiddetto "minimalismo", mettendo in relazione la tecnica della ripetitività propria di quella corrente e la continua sottile trasformazione dei piani sonori ottenuta con la de-sincronizzazione tra le due tastiere e tra le due mani. L'idea è di una tessitura minima, fragile e granulosa, mentre il nome di Chopin è legato alla parte conclusiva del brano, dove i due strumenti si ritrovano in un *presto* all'unisono estratto dal finale

della Sonata n. 2 (1840). L'effetto di spazializzazione del primo brano viene qui mantenuto e la tecnica del bloccaggio parziale dei tasti (una mano preme i tasti per tenerli muti, secondo schemi sempre diversi, mentre l'altra preme sia i tasti liberi sia quelli bloccati con particolari effetti ritmici) obbliga gli esecutori ad allontanarsi da una logica monodirezionale per entrare in quella stroboscopica di musica allusiva (e deformata), capace di acquistare coscienza solo con un ritorno circolare su se stessa. La logica lineare rientra nel terzo brano, *In zart fließender Bewegung*, "In movimento dolce e scorrevole", da leggere come un lungo ininterrotto *crescendo* fino alla comparsa improvvisa di un ammaliante corale, unica via di uscita, le cui sequenze accordali sono in relazione speculare con il brano d'apertura. Il pezzo comincia in modo impressionistico con scambi fra i due strumenti, evocando *Cloches à travers les feuilles* di Debussy, ma anche *Des Abends* di Schumann, nel modo in cui timbriche distanti sono legate in una stessa linea melodica in un sottile gioco di bilanciamento tra i due strumenti. In breve tempo cresce l'intensità con l'illusione di un *accele-rando* – di lì a poco reale – così come si allarga lo spazio fra registri bassi e acuti. Nel denso aggregato polifonico dal quale emergono suoni isolati, i due pianoforti si allontanano progressivamente attraverso una disposizione sempre più distante dei registri sonori, sino a che il corale ne interrompe il processo. Con alcuni incalzanti *sforzato* il ribollito di note assume connotati sempre più aggressivi, con un effetto di espansione onirica che va a schiantarsi nel lento, enigmatico corale.

Nel 1928 Gershwin venne accolto trionfalmente a Parigi, quale autore di numerose *hit songs* di successo (tra cui le celebri *I Got Rhythm* e *It's Wonderful*). L'incontro con il Vecchio Mondo fornì lo spunto per la composizione di *An American in Paris*, poema sinfonico da molti considerato gioiosa espressione di vitalità, il cui canovaccio ritrae un giovane yankee in vacanza a Parigi. La pagina, a ben vedere, è anche segno della latente conflittualità tra due mondi culturalmente lontani, quello parigino e quello newyorkese: espressione del travaglio di un compositore alla ricerca di un possibile incontro fra l'universo di Broadway e la tradizione "colta" del vecchio continente. Gershwin adatta le tecniche compositive accademiche a un linguaggio e a uno spirito tipicamente jazzistici, cercando di raccontare con dovizia di dettagli una lunga passeggiata per le strade di Parigi. Mentre la prima parte si sviluppa con uno stile tipicamente francese al modo di Debussy e del *Groupe des Six*, lo spirito che pervade l'intera opera emerge con forza nel *blues* centrale, parentesi nostalgica tra l'iniziale gaiezza delle scintillanti atmosfere parigine e

il trascinate finale. Lasciandoci convincere dalle suggestioni descrittive vagabondiamo nel cuore della città, andandocene in giro per il Quartiere Latino, evocato da una marcetta che funge da *Leitmotiv*, passando ai grandi *boulevard*, con un corale sostenuto e piuttosto arcigno, immaginando le evoluzioni compiute per scansare il traffico degli Champs-Élysées, rappresentato da aspre dissonanze. Ma il brano è anche una rapsodia, con un uso molto personale dei motivi popolari e degli inni nazionali americano e francese, fusi tra loro a costituire un'inedita base armonica. Quando sboccia il tema lirico la città si apre al tramonto; poi, nella notte, esplose la gioia di vivere dei locali di Montmartre, finché, in una coda che nella versione per due pianoforti è riccamente elaborata, tutti i temi ritornano: il nostro viaggiatore ormai addormentato, e noi con lui, ripercorre in sogno la frenetica scoperta della città.

La versione per due pianoforti che Ravel realizzò di *La Valse* (1920) potrebbe forse lasciare perplessi coloro che conoscono il poema coreografico e che potrebbero, a un primo ascolto, sottolineare la presunta differenza fra lo smagliante ventaglio espressivo dell'orchestra raveliana e la relativa uniformità timbrica del pianoforte. Ci si ricrede quasi immediatamente, accorgendosi della forza comunicativa e delle qualità che l'opera non solo mantiene ma acquista. Un motivo d'ordine pratico sta alla base di questa come di altre trascrizioni per pianoforte (quali *Shéhérazade* o *Ma mère l'oye*): la convinzione di Ravel che sotto tale veste queste pagine potessero avere maggiore diffusione piuttosto che relegate nella rara occasione dell'esecuzione orchestrale. Ma al di là dell'intento persuasivo, il virtuosismo di questa pagina, di un pianismo intriso di Novecento ancorché incentrato sul valzer, è tale da rendere questa versione dotata di autonoma bellezza. Perfetta nei suoi elementi ritmici, melodici e armonici, essa dimostra una straordinaria suggestione: fin dall'incipit è accentuato il contrasto fra i momenti cupi che costellano la partitura e certi folgoranti bagliori che la illuminano, con i suoi molti glissandi specie nel rocambolesco finale. Si avverte quel sentimento onirico con cui Ravel omaggia e insieme irride e deforma lo spirito della danza viennese, depauperata dell'empito vitalistico ottocentesco e scandita attraverso un nuovo itinerario espressivo, di geometrica ironia. Il valzer diventa un ossimoro, un labirinto semantico, la sua struttura ritmica, con la tipica scansione ternaria che la configura, è destinata a fallire, a crollare miseramente, sfociando in un caos che solo un brusco arresto, come un brusco risveglio, può dissipare.

Monica Luccisano