

S
ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI
fondata
nel 1918

*la musica
è la nostra
passione*

**Giovedì
21 novembre 2024
ore 20.30**

**Teatro Sannazaro
BENEDETTO LUPO
pianoforte**

**ASSOCIAZIONE
ALESSANDRO
SCARLATTI**

**STAGIONE
CONCERTISTICA
2024-2025**

Note di Sala*

di Pier Paolo De Martino

Robert Schumann - Kinderszenen op. 15, Kreisleriana op. 16

La centralità che il pianoforte si conquistò nella cultura musicale europea dell'Ottocento – nelle sale da concerto, nei salotti aristocratici e borghesi, così come in un mercato editoriale in forte espansione – ebbe tra i suoi vari effetti quello di spostare il centro di gravità del sistema dei generi dalle grandi dimensioni della Sonata alle piccole forme dei pezzi caratteristici. Già Schubert (che pure scrisse oltre venti Sonate pianistiche) con le due serie di Impromptus e con i cicli di valzer, sembrò indicare una direzione lungo la quale i grandi compositori della generazione romantica avrebbero speso le loro migliori energie. Fra loro Robert Schumann, per il quale il ciclo di pezzi caratteristici rappresentò la vera e propria strada maestra all'inizio della sua attività di compositore, fra il 1829 e il 1839, nel decennio che egli dedicò pressoché esclusivamente alla musica per pianoforte. In questa nuova forma, basata sull'accostamento di brani di piccole, talvolta piccolissime dimensioni, legati tra loro da relazioni tematiche esplicite o rimandi allusivi, e disposti spesso con una calibrata organizzazione dei rapporti tonali e dei caratteri espressivi, Schumann trovò un'alternativa fertile alla sonata classica e nel contempo il modo migliore per dare vita alla propria idea di "musica poetica": musica che possedesse una profonda ragion d'essere, o meglio un proprio unico, originale ed inconfondibile "carattere". In tal modo la stessa espressione di "pezzo caratteristico" assunse nelle sue mani un nuovo personalissimo senso, smarcandosi dalla più diffusa accezione descrittiva che essa aveva generalmente. Sia le Kinderszenen che i Kreisleriana risalgono al 1838, l'anno che segnò l'apice del periodo pianistico giovanile di Schumann, nel quale videro la luce anche le Novellette op. 21, la Sonata op. 22 e la Fantasia op. 17.

Le Kinderszenen, pubblicate come op. 15, nacquero da una selezione operata su un gruppo originariamente più ampio di brani, alcuni dei quali confluirono poi nel ciclo delle Novellette. Lo apprendiamo da una lettera inviata dallo stesso Schumann all'amata Clara Wieck: «Sentivo un'eco delle parole che mi hai scritto una volta, che "a volte sembro un bambino": in breve mi sentivo proprio come un bambino e ho scritto una trentina di piccoli pezzi bizzarri, poi ne ho scelti dodici che ho chiamato Kinderszenen. Ti piaceranno, ma dovrai ovviamente dimenticare di essere una virtuosa. Essi si spiegano tutti da sé e nel modo più elementare possibile». Le parole di Schumann chiariscono il senso di una semplicità che non voleva essere quella di pezzi facili indirizzati ai bambini (come sarebbe stato poi il caso dell'Album für die Jugend del 1848), ma quella ritrovata da un adulto capace di guardare il mondo con

occhi fanciulleschi, uno sguardo che Schumann associava anche al futuro che egli immaginava con la sua futura sposa («quando sarai accanto a me mentre siederò al pianoforte allora piangeremo come bambini»: così in un'altra lettera di quell'anno). Dietro questa ricercata semplicità il ciclo delle Kinderszenen, nascondeva tuttavia una studiata coerenza strutturale se è vero che i motivi di tutte le tredici scene derivano da tre sole cellule fondamentali, la cui elaborazione dà vita ad atteggiamenti espressivi estremamente differenziati.

Se le Kinderszenen furono descritte da Schumann come «soavi, delicate e felici» e associate al futuro che egli immaginava con Clara, a proposito dei Kreisleriana concepiti negli stessi mesi, egli parlò di una «musica bizzarra, musica folle, anche solenne», che portava impresso il segno degli alti e bassi di quel 1838, legati sempre all'amore per "Chiarina" e agli ostacoli frapposti dal padre, Friedrich Wieck. Il contenuto autobiografico qui è filtrato attraverso il riferimento a un personaggio letterario creato da Ernst Theodor Hoffmann, nel quale Schumann rivedeva sé stesso: lo stravagante maestro di cappella Johannes Kreisler, diviso tra spirito creativo e spirito contemplativo, fra miserie della quotidianità e alte aspirazioni artistiche. Lo stesso sottotitolo "Fantasie", costituisce un rimando ai "Pezzi fantastici alla maniera di Callot" di Hoffmann, ai quali erano stati ispirati già i precedenti Phantasiestücke op. 12. Anche un ascolto distratto coglie nel contrasto estremizzato di situazioni e umori il carattere fondamentale che informa i Kreisleriana, un carattere che può essere riferito pure ai due opposti alter ego di Schumann: sotto il segno di Florestan si mostrano i numeri dispari, tendenzialmente visionari e agitati, in tempo rapido e in tonalità minore; mentre di Eusebius sono emanazione i numeri pari, introversi e sognanti, di andamento lento e in tonalità maggiore. Questa demarcazione però non è così netta perché all'interno di quasi tutti gli otto brani si aprono sezioni divergenti, sicché l'intero ciclo finisce per presentarsi come un caleidoscopico alternarsi di stati emotivi fortemente differenziati. Eppure anche qui, dietro i fortissimi sbalzi umorali e gli eclatanti contrasti, una rete complessa di corrispondenze interne – tonali, ritmiche e motiviche, talvolta tanto sottili da risultare quasi inafferrabili – lega fra loro le otto fantasie in una stringente unità.

Johannes Brahms - Tre intermezzi op. 117, Sette Fantasie op. 116

La conversione di Brahms alla dimensione ridotta del Charakterstück avvenne in età matura, dopo una prima fase consacrata alle forme classiche della Sonata e del ciclo di Variazioni. Fu nel 1879 che egli scelse per la prima volta di dare alle stampe una raccolta di pezzi brevi per pianoforte, gli otto numeri della sua op. 76 che segnò il ritorno alla composizione pianistica dopo circa tredici anni di silenzio; Brahms così

imboccava la via che avrebbe seguito fino alla fine, adottando titoli non stabiliti in base alla forma, plasmata volta per volta, ma in base al carattere di ciascun pezzo. “Capricci” e “Intermezzi” furono i due termini più spesso utilizzati da Brahms da quel momento in poi, facendo riferimento a due ambiti espressivi diversi: da un lato un impeto estroverso, segnato da accensioni e slanci passionali, più di rado incline all’umorismo; dall’altro lato andamenti più pacati, effusioni liriche con toni meditativi e sognanti. Probabilmente la suggestione iniziale di questa distinzione provenne a Brahms da Schumann, in particolare dalle sue due “maschere”, Florestan ed Eusebius. E a Schumann rinviano in particolar modo i sette pezzi che compongono l’ op. 116, iniziati durante i mesi di villeggiatura a Bad Ischl, nel 1891, e pubblicati l’anno dopo: il titolo “Fantasie” è proprio un omaggio sentimentale ai Kreisleriana, cui sembra riferirsi anche l’irregolare alternanza di Capricci (in modo minore) e di Intermezzi (in modo maggiore), coi loro opposti caratteri. Inoltre si è voluto vedere qui, più che nelle successive raccolte brahmsiane, un avvicinamento all’idea schumanniana di ciclo unitario, se è vero che il primo e l’ultimo numero sono nella stessa tonalità e una certa omogeneità tematica e poetica pervade tutta la raccolta. In realtà era estranea a Brahms la volontà di costruire una vera continuità narrativa nei polittici pianistici degli ultimi anni. E d’altro canto non si può non notare la notevole distanza da Schumann nell’atmosfera cupa, autunnale, malinconica che pervade non solo il lirismo introspettivo dei quattro Intermezzi ma anche la baldanza cavalleresca dei tre Capricci. Una Stimmung crepuscolare che impregna ancor più i tre Intermezzi op. 117, anch’essi composti a Bad Ischl nell’estate del 1892 e pubblicati nel dicembre di quell’anno: un anno di lutti per Brahms, che in gennaio vide morire precocemente l’amica-allieva prediletta Elisabeth von Herzogenberg e nel giugno perse anche la sorella Elise. Di qui l’appellativo di “Berceuses del mio dolore” che venne dato da Brahms stesso a questi tre Intermezzi di straziante dolcezza che, con le loro sonorità dimesse e attutite, si presentano come pagine di un diario dal carattere talmente intimo che l’esecuzione in sala di concerto può sembrare persino una violazione della loro natura riservata.

***Questo testo non può essere riprodotto, con qualsiasi mezzo analogico o digitale, in modo diretto o indiretto, temporaneamente o permanentemente, in tutto o in parte, senza l’autorizzazione scritta da parte dell’autore o della Associazione Alessandro Scarlatti.**